كتاب الهلال

سلسلة ثقافية شهرية

# توفيق الحكيم

## فنان الفرجة .. وفنان الفكر

بقلم الدكتور على الراعى



# كتاب الهلال

**KITAB AL-HILAL**

سلسلة شهرية تصدر عن « دار الهلال »

رئيس مجلس الإدارة : أحمد بهاء الدين

رئيس التحرير : رجاء النقاش

---

العدد ٢٢٤ شعبان ١٣٨٩ نوفمبر

No. 224 — Novembre 1969

**مركز الادارة**

دار الهلال ١٦ محمد عز العرب

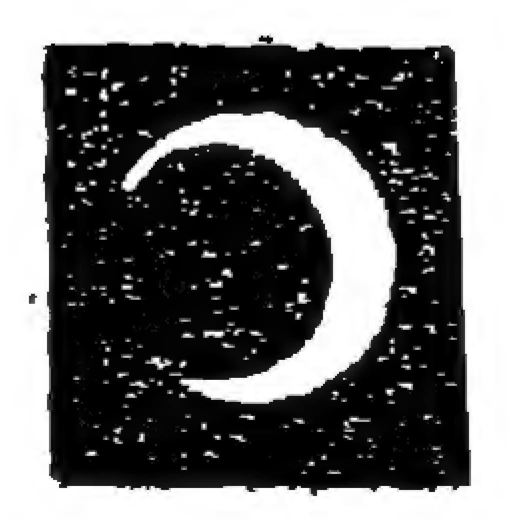
التليفون : ٢٠٦١٠ ( عشرة خطوط )

---

**الاشتراكات**

**قيمة الاشتراك السنوى :** (١٢عددا) فى الجمهورية العربية المتحدة وبلاد اتحادى البريد العربى والافريقى ١٠٠ قرش صاغ — فى سائر انحاء العالم ٥ر٥ دولارات امريكية او ٤٠ شلنا — والقيمة تسدد مقدما لقسم الاشتراكات بدار الهلال : فى الجمهورية العربية المتحدة والسودان بحوالة بريدية . فى الخارج بتحويل او بشيك مصرفى قابل للصرف فى (ج٠ع٠م) — والأسعار الموضحة أعلاه بالبريد العادى — وتضاف رسوم البريد الجوى والمسجل عند الطلب على الأسعار المحددة ..

# كتاب الهلال



سلسلة شهرية لنشر الثقافة بين الجميع

الغلاف بريشـــــة
الفنان حلمى التونى

# توفيق الحكيم

## فنان الفرجة
## وفنان الفكر

---

بقلم
الدكتور علي الراعي

دار الهلال

# القسم الاول

# تقديم

« موهبتى سجينة طبعى ·· ولكنى أقاوم ·· »

هكذا كتب توفيق الحكيم فى « سجن العمر »

وكان قد حدثنا من قبل عن هذا الطبع فى مواضع شتى من زهرة العمر :

« طبيعتى خلقت للضياع » - يقول لصديقه أندريه

« طبيعتى تميل الى عدم الاخذ بما يأخذ به الناس جميعا من أوضاع هربا ·· من الابتذال وشغفا ·· بالاغراب · »

« أسقط الحياة والعواطف كما هى وكما يراها ويحسها دهماء الناس » ·

« عيناى مصوبتان دائما الى أعماق قلبى ·· آه لو نزع عنى قليلا هذا الجراب المملوء بالأرزاء ! »

وكتب فى سجن العمر :

« انى فى حالة قلق دائم طول حياتى · حتى عندما لا أجد مبررا لاى قلق ، سرعان ما ينبع فجأة من تلقاء نفسه · هذا القلق الروحى والفكرى لا ينتهى عندى أبدا ولا يهدأ · انى سجينة سجن الابد · »

وهذا كله قول صادق كل الصدق ·

ولكنه وجه واحد فقط من الصورة ·

فهو توفيق الحكيم نفسه الذى كتب لاندريه فى زهرة العمر :

« انى اذ أرفع بصرى الى الحياة الخارجية وأنسى نفسى الداخلية ، يعود الى الصفاء ، ويشرق وجهى بروح الفكاهة والمرح • انى أستطيع أن أكون أكثر الناس مرحا ودعابة وضحكا • فأنا أملك هذه الروح الفكاهية أحيانا •• غير انى لا أجرؤ على الابتسام طويلا • »

وقد سجلت حياة توفيق الحكيم الفنية وحياته الخاصة صراعا محتدما وطويلا بين هذين النقيضين : الطبيعة السمحة العذبة التى تحب الناس وتريد أن تعيش مع الناس ، والطبيعة المعتزلة المتفكرة ، التى تفزع من الناس ، وتتقزز من الدهماء ، وترى فى البعد غنيمة أى غنيمة

ولم يحدث قط أن رضى توفيق الحكيم عن واحد من النقيضين فركن اليه طويلا ، وقنع به • وانما هو تقلب دائم بينهما ، وقلق لا ينقطع ، انعكس على فنه ، فكانت تجاربه الطويلة فى الانواع والمدارس ، والمواقف

ومن خلال دراسة مستأنية لاعمال الحكيم عامة ، واعماله المسرحية خاصة ، وجدت تجسيداً لهذا الصراع بين النقيضين فى الصيغة التى أطلقت عليها : فنان الفرجة وفنان الفكر

فى هذه الصيغة يبدو توفيق الحكيم واقعا بين براثن الصراع بين النقيضين منذ المراحل الاولى فى كتاباته المسرحية •• منذ كتب « المرأة الجديدة » واتخذ فيها موقفا فكريا محدداً ، أدار من حوله حواره المتألق بالفكرة والرأى ، ثم خشى ألا يكون هذا اللون من الكتابة مستساغا عند جمهور فرقة عكاشة اللاهى ، فأدخل على المسرحية عنصرى الفكاهة الزاعقة ، والهزل الغليظ ، ثم بدا له أن الفكاهة والهزل شىء لا يليق بالمفكر الموشك على التفتح ، الذى كان يحس به ينمو فى داخله ، فاعتذر عما اعتبره

اسفافا ، وقال لعلي قد تجاوزت الحدود ، ولكن هدفي كان الرغبة في الوصول الى الناس

ثم عاد من بعد فكتب : علي بابا » ونفث فيها فكاهته الصافية ، وروحه العذبة ، وقدرته الفائقة على العيش مع الناس وملاحظتهم ملاحظة دقيقة • وسجل فيها أنه يستطيع - حين يريد -أن يرفع بصره الى الحياة الخارجية، فتشرق روحه بالصفاء والمرح

ونحن لن نستطيع أن نفهم مسرحيات توفيق الحكيم ونقدرها حق قدرها الا اذا تبينا في كل منها هذا الصراع بين فنان الفرجة وفنان الفكر • وهو الصراع الذي يزكي ناره توفيق الحكيم بنفسه ، بمقاومته التي لا تهدأ لاى من الاتجاهين ••

ذلك - في رأيي - هو معنى عبارة « ولكنى أقاوم » التي أوردها بعد قوله : موهبتي سجينة طبعي

ومن الاسف أن ناقدا واحداً فقط - فيما أعلم - هو الذي تنبه الى عمق جذور فنان الفرجة في مسرح توفيق الحكيم •• ذلكم هو الاستاذ فؤاد دواره ، الذي كتب في مجلة الهلال ينبه الى أن الكوميديا الخفيفة الضاحكة•• تمثل اتجاها أصيلا في مسرح توفيق الحكيم ، رغم ما اشتهر به من اتجاهات فكرية وفلسفية • (١)

أما غيره من النقاد ، فقد صدقوا ما قاله توفيق الحكيم عن نفسه وهو مرتد واحدا من قناعيه ، وقالوا للناس ،ولا يزالون يقولون لهم حتى الان ، يؤيدهم في هذا - لشدة الاسف - أفراد من أهل الحرفة المسرحية ، أن مسرح توفيق الحكيم هو مسرح الذهن ، والدراما الفكرية الجامدة المستعصية على التمثيل

(١) عدد فبراير ١٩٦٨ ، وهو خاص بتوفيق الحكيم

والرأى عنـــدى ان على توفيق الحكيم ان يفعل شيئا لتبديد سوء الفهم الذى أسهم هو ذاته فى خلقه حين أطلق على مسرحه صفة : المسرح الذهنى ، فتابعه الناس فى هذا ، من نقاد وحرفيين

وأول ما يمكن عمله فى هذا المجال هو أن ينشر أعمـاله الباكرة ضمن ما ينشر له من مسرحيات ، وليكن هذا النشر تحت اسم الاعمال الاولى ، وهو اجراء يتبعه الكتاب ذوو الانتاج الغزير كانتاجه ، لا يخجلون مما يبدو فى أعمـالهم المبكرة من سذاجة وعدم نضج هنا وهناك ، ما دام واضحا أنها تحمل علامات لا تخطىء ، تشير الى الفنان الكبير الذى كان مقدرا له أن يكتب غيرها من الاعمال الناضجة

أما توفيق الحكيم فانـه حبس عن النشر أوبريت « على بابا » وفى رأيى أنها عمل يعتد به ، حتى بالمقياس المعاصر ، ونشر « المرأة الجديدة » بعد أن أدخـــل عليها تعـديلات كثيرة ، حاجبا بهذا نصها الاصلى عن الدارسين والقراء

وقد حاولت فى هذا الكتاب أن أعـين الحكيم على السير فى هذا الطريق الذى أدعوه اليه فنشرت : الفصل الثانى من مسرحية المرأة الجديدة ، فى نسختها الاصلية ، والفصل الرابع من « على بابا »

كما نشرت مقتطفات من عملين آخرين تظهر فيهما روح فنان الفرجة ، مرحة ، حافلة بالحياة

ونشرت أيضا مسرحية من اللون المرتجل ، كتبها توفيق الحكيم خصيصا لهذه الدراسة ، وأهدانى اياها ، وترك لى حرية التصرف فيها ، فرأيت أن أنشرها هنا ، وأسعى من بعد الى أن أضعها موضع التجربة على خشبة المسرح

***

وبعد ، فلقد حاولت ان أشق لنفسى طريقـا فى مسرح

توفيق الحكيم · وهو بناء كبير متعدد الابهـــاء والغـــرف والدهاليز · متسلحا بحبى للرجل وتقديرى للفنان الذى نذر نفسه منذ البداية للمسرح ، متحمـــــلا فى هذا أذاة المهانة ، مضحيا فى سبيله بالمنصب ، صـــابرا أحيانا على الصمت وسوء التقـــدير ، حتى جاءه التقدير أخيرا ومن أوسع الابواب – فى بلادنا العربية وفى بلاد أخرى كثيرة من بلاد العالم

**على الراعى**

الفصل الاول

# فنان الفرجة

يصف توفيق الحكيم في « سجن العمر » ، غرامه ــ هو وفريق من أصدقائه التلامذة ــ بالالقاء التمثيلي ، ويذكر كيف أنهم كانوا يقلبون ما يحفظون من أشعار مدرسية الى مطارحات شبه تمثيلية ، يباهون فيها بعضهم البعض بكثرة المحفوظ وحسن الالقاء

ويحكي الحكيم كيف أن هذه المطارحات ما لبثت أن تحولت الى نوع من اللعب التمثيلي : انتقى فيه التلميذ توفيق اثنين من المبرزين في الالقاء من أصدقائه ، وأنشأوا فيما بينهم مسرحا ارتجاليا سموه مسرح المنظرة ، المؤلف فيه توفيق الحكيم وزميلاه ، وهم أيضا الممثلون والنظارة

وسرعان ما انتقل مسرح المنظرة من مرحلة الارتجال الى مرحلة المسرح المكتوب ، وفتح الله عليه فأصبح له نظارة من تلامذة الحي والجيرة ، وتشابكت فيه العلاقات فثارت مشاكل المهنة المعروفة ، من نزاع على الأدوار ، واغتصاب للبارز فيها وتفصيلها على قد ممثل بعينه ، وتهديد بسحب المكان والمهمات المسرحية من الفرقة الناشئة اذا لم تذعن لطلبات فريق من أعضائها • الخ

أما التلميذ توفيق ، فقد جمع ، الى موهبة الالقاء التمثيلي والقدرة على التأليف ، مخزونا لا بأس به من مقطوعات تمثيلية أخذها عن جورج أبيض في : عطيل

وأوديب ولويس الحادى عشر

وكانت قد سبقت هذه المرحلة المتقدمة من مراحل هواية التلميذ توفيق لفن المسرح مظاهر ومناسبات مسرحية ذكرها الحكيم فى سجن العمر أيضا ، أولها : موكب أهل الحرف في مولد سيدى ابراهيم الدسوقى ، بحداديه ونجاريه وبنائيه وسمكريته الخ . كل جاء ومعه أدوات مهنته ، ليمثل دوره فى الحياة فى هذا الحفل الدينى الكبير

ثم هبوط احدى الفرق المسرحية الجوالة مدينة دسوق لتمثل مسرحية شهداء الغرام ، من الحان سلامة حجازى

وصف الحكيم موكب الخليفة ، وحصانه ، وسيفه المشهور والبيارق والاعلام تحف به ، ثم طوائف الحرفيين تتلوه من بعد ، ثم أضاف : « نوع من كرنفال ساذج . ولكن تأثيره على نفسى فى تلك السن ( دون العاشرة ) كان عجيبا ... كان شيئا لا يمكن وصفه »

أما « شهداء الغرام » فقد خرج منها توفيق مبهورا بالمبارزات بالسيوف ، فكسر يد مكنسة ، وجعلها سيفا ، ثم دعا خادما كان عند الاسرة الى البراز . وكان هذا الخادم محبا للفن ، يسمع ملاحم ابى زيد الهلالى ودياب والسفيرة عزيزة فى مقهى صغير فامسك هو الاخر بخشبة طويلة ، « ووزع الادوار » على توفيق وعلى نفسه هو أبو زيد ، وتوفيق الزناتي خليفة ، ثم جعل يؤدى أمام الطفل المبهور ما سمعه فى الليلة الماضية .

وعرف توفيق الحكيم ، وهو طفل ، عوالم الفرح ، وبهرته الاسطى حميدة ، فحفظ كثيرا من أغانيها ، وشعر نحوها باحساس يكاد يشبه الحب ، ورجاها ذات مرة أن تعلمه العزف على العود ، ولم يلبث أن أخرج ــ تحت

اشرافها ـ نغما متسقا من أوتاره سمعته أمه فكان هـــذا سببا فى نهاية ما بينه وبين تعلم الموسيقى من أواصر فقد اقسم ـ بتهديد من والدته ـ أن لا يلمس العود بعد هذا أبدا ٠

وكبر الطفل وأصبح تلميذا وانتقل الى القاهرة فعرضت له اذ ذاك الفرصة الاولى كى يجرب طاقته التمثيلية أمام جمهور كبير نسبيا

حكى لى توفيق الحكيم ما حدث آذ ذاك فقال : انفجرت ثورة ١٩١٩ وخرج تلاميذ المدارس للاشتراك فىالمظاهرات عدا قلة منهم فى مدرستى ، خشينا أن لا تســـــهم فى المظاهرات فصدر قرار بالتحفظ عليهم فى ساحة احـد الابنية العامة فى السيدة زينب

ولكى لا يشعر هؤلاء بملل آلاحتجاز ساعات طويلة ، كلفت وزميل لى هو عباس حلمى النعمان بتقديم مشاهد تمثيلية أمامهم ، كى يتسلوا بها وينسوا مرارة الاعتقال المؤقت ٠

قدمنا اذ ذاك مشهدا من لويس الحادى عشر ٠ وقمت انا بدور لويس ٠ ثم قدمنا فاصلا فكاهيا اسمه : سعد الدين باشا (١) فضجت الاكف لى بالتصفيق ، بينما قوبل تمثيلى للويس الحادى عشر ببرود !

ثم أضحى التلميذ من بعد طالبا فى كلية الحقـــوق ، والف أولى مسرحياته : « الضيف الثقيل » ، وعرف جوق

---

(١) لوصف هذا الفصل راجع كتابى : الكوميديا المرتجلة فى المسرح المصرى ذلك انه فى الواقع أحـــد الفصول المعروفة فى مسرح الارتجال. وبهذا يكون توفيق الحكيم قد اتصـــل بفن الارتجال مرتين ٠ الاولى حين الف فرقة ارتجالية ، والثانية حين مثل فصلا ارتجاليا معـــروفا للجمهور الواسع

عكاشه والاعيب مديره ، وارتبط مصير احدى مسرحياته اللاحقة : « خاتم سليمان »(١) بالموسيقى البوهيمى الشعبى كامل الخلعى ، ودخل الطالب توفيق عالم المسرح اللاهى وعرف حقيقته وزيفه ، وبهرته أنواره ، وأضحكته نوادره ، ثم اخذ يلحقه ما كان يلحق غيره من الادباء المحترفين فى ذلك الوقت من شعور بالمهانة لانه يتعامل مع طائفة من منبوذى المجتمع ، وقرناء السوء هم طائفة أهل الفن عامة، والموسيقيون والممثلون خاصة (٢) ٠

بلغ من شعوره بالمهانة انه ، وهو المؤلف الناشىء ، الحريص على أن يلمع اسمه ويرتفع نجمه ، قد حذف اسم اسرته من اعلانات مسرحيتى العريس وخاتم سليمان ، فظل أهله بعض الوقت لا يعلمون بالفعلة الشنعاء التى أقدم عليها ابنهم الشاب ، اذ قرن اسمه ، ومركزه الاجتماعى وسمعة أسرته بالمهرجين والساقطين والضائعين بين سلالم المجتمع ٠

بل انه انكر - أمام أبيه - حتى بعد تخرجه في مدرسة الحقوق - انه يود لو اشتغل بالتشخيص ، وقال لوالده انه انما يحب الادب ويود لو اتخذه مهنة

ولم يجد والده فى هذا التخفيف شفيعا لابنه يبرر الخروج عن دائرة الاحترام ، فما الاديب فى ذلك العهد إلا صعلوك ، او متشرد لا يمكن أن يقارن بحال مع المحامى أو عضو النيابة

***

كتب توفيق الحكيم فى هذه الفترة اول مسرحية من

(١) بالاشتراك مع مصطفى ممتاز٠

(٢) قارن غنائية شكسبير رقم ١١٠ :« وا أسفا ، قد رحلت هنا وهناك ، وعرضت نفسى مهرجا على المسرح وجرحت أعز مشاعرى ، وبعت رخيصا ما هو ثمين ٠ »

تاليفه الخالص تصلنا ولا تضيع ، وهى مسرحية : « المرأة الجديدة » ، وفى مقدمتها يشير لاول مرة الى الصراع الذى كان مقدرا له أن يتصل عبر مجراه المسرحى كله ، بين فنان الفرجة وفنان الفكر فيقول : « عمدت الى صب هذه الرواية فى قالب الفكاهة . وقد أكون جاوزت فىالفكاهة والمجون القدر الذى يحتمله نوع هذه الرواية ، ولـــكن دفعتنى لذلك خشيتى - فى هذا الموضوع واشباهه - من صعوبة التناول وعسر الاستيعاب ! »

والمسرحية تحفل فعلا بطبقـــات متعددة من الفكاهة . فيها هزل خشن ، يتمثل فى موقف زير النساء محمود بك الذى يدخل بيته عشية فيجد اصدقاءه لا يزالون نائمين من اثر سكر ليلة الامس ، فيقع فى حيص بيص ، فهو ينتظر عشيقة له توشك ان تأتى ، واصحابه لا يريدون ان يفيقوا ، فاذا أفاقوا بعد لأى رفضوا أن ينصرفوا .

ويضطر محمود بك الى اخفائهم فى احدى الغرف ، مع الوعد بمال يدفع لهم لو لزموا الهدوء ، ونذير بالانتقام ان هم كشفوا عن وجودهم ، وذلك فى كل مرة يطرق باب بيته طارق .

وبالطبع يطرق الباب كثيرون ، ليس فيهم العشـــيقة المنتظرة ويقوم فى كل مرة هرج ومرج ، واحتجاج واختفاء تطرق الباب أولا زوجة أحد السكارى ، ثم وكيل أعمـــال صاحب البيت ثم ابنة زير النساء ليلى ، جاءته على غير ميعاد . كل هذا والصحاب يدخلون الغرفة ويخرجون منها مطالبين بثمن السكوت فى كل مرة

وفى المسرحية ايضا هزل ناعم ، يتمثل فى المشهد الذى يبرع توفيق الحكيم دائما فى تصويره وهو مشـــهد المدين المفلس الذى يستخدم السفسطة للتخلص من دفع الديون .

يأتى محصل احد محلات الاثاث ليطالب الموسر المتلاف نجيب بك بثمن مقاعد فوتيل اشتراها الاخير ولم يدفع ثمنها ، فيدور بينهما الحوار الطريف التالى :

المحصل : يدور على الفاتورة ( يخرجها من جيبه ) اهيه مضبوط ٣٥ جنيه ( يقدمها لنجيب )

نجيب ( ينظر فيها نظرة واحدة ) ٣٥ جنيه • آه • وكانوا بتوع ايه دول بقى ؟

المحصل : ثمن موبليات •

نجيب : موبيليات ؟

المحصل : ايوه • الكراسى الفوتيل دول ( يشير لكراسى الصالون )

نجيب : الكراسى دول •• ٣٥ جنيه •• يعنى يقف الكرسى ب ١١ جنيه وكسور

المحصل : ايوه

نجيب : يا سلام • غالى قوى • اف

المحصل : غالى ؟

نجيب : معلوم • غالى نار • دا مين يشترى كرسى ب ١١ جنيه ؟

المحصل : جنابك • اشتريتهم من مدة سنة •

نجيب : اشتريتهم من مدة سنة ؟

المحصل : أمال

نجيب : على كده يبقوا بتوعى

المحصل : لا . .

نجيب : لا . . مش بتوعى ؟

المحصل : ايوه

نجيب : طب حيث انهم مش بتوعى ادفع حقهم ليه ؟ ( يدير ظهره ويمشى )

المحصل : ( خلفه بسرعة مستوقفا اياه ) بتوعك . بتوعك . لانهم مستعملين
نجيب : لقيتهم مستعملين ؟
المحصل : مضبوط . ولايمكنش يتباعوا
نجيب : ما يمكنش يتباعوا . طب وانا أشتريهم ليه ؟
المحصل : ( بضجر ) اوه . ماينفعش الوقت الكلام ده . خلاص يابك الوقت راح
نجيب : ليه ، هى الساعة كام ؟ .. الخ

وفى موقف انضج من هذا بكثير ــ على طرافة الموقف الاول ــ ينتقل توفيق الحكيم من اللعب بالالفاظ الى اللعب بالمواقف .

هذه ليلى ، ابنة صاحب البيت الذى يسكنه نجيب ، تأتى عرضا لتزور هذا الاخير وتسأله عما كان يتحدث فيه مع وكيل أعمال ابيها هاشم افندى .

وكان هاشم قد جاء يعرض على نجيب ان يتزوج من ليلى ، فى مقابل ان يمتلك العمارة والزوجة ويتخلص من الايجار المتأخر عليه ، كل هذا فى صفقة واحدة . فرفض نجيب العرض ، لانه لا يريد أن يتزوج أصلا .

يدور بين ليلى ونجيب حوار ناضج ، يبشر بميلاد كاتب مسرحى طويل الباع فى فن ادارة الحوار الذكى ويتبادل فيه كل من نجيب وليلى المواقف ، رفضا للزواج واهتماما به ، فى جمل قصيرة سريعة ، تتوالى فى رشاقة كأنها مبارزة شيش :

ليلى : .. كلمنى بصراحة ارجوك . قال لك ايه ؟
نجيب : ( مرتبكا ) قال لى ايه .. ؟ بس ..
ليلى : قول بصراحة .. ومع ذلك أنا أقدر أعرف هو جالك ليه .. وقال لك ايه ؟

نجيب : تقدری تعرفی .. ؟ طيب خلاص .
ليلى : لكن كمان عايزه أعرف انت قلت له ايه ؟
نجيب : ( مرتبكا ) قلت له : .. ( لنفسه ) حقى الا كده .
ليلى : طيب قول لى رايك كان ايه ؟
نجيب : رأيى ؟ زى رأيك تمام .
ليلى : يعنى الرفض .
نجيب : ( مبغوتا ) الرفض ؟
ليلى : بالتأكيد
نجيب : ( بدهشة ) دا رايك ؟
ليلى : آه طبعا .
نجيب ( بياس ) ليه بقى ؟
ليلى : أمال انت رايك كان ايه ؟
نجيب : ( بياغت ) كان ( يهرش راسه ) كده برده
ليلى : طيب خلاص .. كويس قوى .. دا اللى أنا عايزاه . بونجور ( تتحرك للباب )
نجيب : ( بتأثر ) بس .. كلمة .. يا .. ست (تقف) اسمحى لى انا كمان اسألك سؤال ؟
ليلى : اتفضل
نجيب : حضرتك رفضت ليه . ايه الاسباب ؟

وفى المسرحية شخصيات كثيرة مخلوقة باقتدار : زير النساء محمود بك ، والمهزار الخفيف الظل نجيب بك ، ووكيل اعماله الناعم ، سهل التشكل هاشم افندى .
ومن النســــــاء ليلى ، القوية الارادة الثابتة الرأى ، ونعيمة ، الخليلة التقليدية التى تجمع بين العزم الملتهب والنظرة العمليــة التى تملى عليها ضرورة الاحتفــاظ بالحبيب بأية وسيلة .. ثم فاطمة هانم ، المرأة الموسرة ،

القبيحة ، التى تمتلىء — مع هذا — ثقة بنفسها فتتحكم فى زوجها المعتمد على ثروتها وتملى عليه الشروط .
والدادة ، الطيبة القلب ، الممتلئة حبا للجميع ، والتى تخدم فقط ولا تسأل لماذا تخدم : دادة زينب .

وبعض هذه الشخصيات ينتمى الى البيئة انتماء تاما : دادة زينب ، وهاشم افندى ، وفاطمة هانم .

وبعضها تنمية لشخصيات كانت اذ ذاك فى مرحلة البراعم ، ( الآنسة المتحررة ليلى ، والعشيقة نعمت ) نفخ فيها الكاتب حياة واعطاها حجما كى يثبت بها قضيته ويكسب معركته ضد السفور

وفريق ثالث من الشخصيات ينتمى الى البيئة المحلية والعالمية معا ، لانه موجود فى كل مكان ، مثل زير النساء محمود بك والمتلاف العابث : نجيب بك .

وتزدهر هذه الشخصيات جميعا وتتألق فى الفصلين الاول والثانى ، وتتميز بينهم ليلى بصفة خاصة ، وتقنعنا بذكائها وقوة ارادتها .

ثم تمتد يد المؤلف الى بعض هذه الشخصيات فى الفصل الثالث ، فتعصف عصفا بالآنسة ليلى والعشيقة نعمت ، وزير النساء محمود بك ، لأنهم — من وجهة نظر الكاتب — قد أجرموا جميعا بالانضمام — بدرجات متفاوتة من الاقتناع — الى جانب السفور

فنكتشف فجأة أن ليلى خليلة لأحد أصدقاء أبيها وهو سامى ، وان نعمت زوجة لسامى هذا فى الوقت الذى هى فيه عشيقة لنجيب .

وهكذا ينهى المؤلف مسرحيته عن طريق الميلودراما ، ولا يبالى بالمعقولية ، ولا يتردد فى اغتيال شخصية قوية مثل ليلى ، فى سبيل أن يثبت الفكرة التى تقدم المسرحية

شرحا دراميا لها .

وبهذا تحوى مسرحية المراة الجديدة ، كل مزايا وعيوب المسرحية ذات القضية ، التى ظل توفيق الحكيم يكتبها من بعد وقدم هنا منها النموذج الاول .

والحق انه نموذج حافل بشواهد النضج المبكر ، وانه بسط الخط الرئيسى الذى احتذاه المؤلف فيما بعد - من دون تغيير كبير - خط اخضاع الواقع للفكرة .

وكتب توفيق الحكيم أيضا فى هذه الفترة أوبريت « على بابا » ، التى بدأها فى مصر وأتمها فى فرنسا ، والتى قدمت عام ١٩٢٦ ، وفيها استخدم الكاتب خطا رئيسيا آخر من خطوط مسرحه ، وهو الاوبريت . ( وقد لازمه أيضا الى مرحلة متأخرة من مجراه المسرحى )

ولا يذكر لنا الحكيم فى سجن العمر او فى أماكن اخرى من كتاباته كيف كان استقبال الناس لمسرحية « المرأة الجديدة » حتى نستطيع أن نقرر ان كان اتجاهه من فن القضية والفكر فى « المرأة الجديدة » الى فن الفرجة الخالص فى « على بابا » قد كان رد فعل لقلة نجاح المسرحية الاولى ، او مجرد تعبير عن اتجاه فى مسرح الحكيم لازمه منذ اللحظات الاولى لميلاده .

وعلى كل حال ، فاوبريت على بابا نموذج واضح لفن الفرجة عند الحكيم ، غير مشوب بأية رغبة فى بث فكرة أو علاج قضية .

وفصولها الستة تحوى من عناصر الفرجة أحسنها واقدرها على جذب الجماهير العريضة : قصة طريفة ومشهورة من قصص ألف ليلة فيها الغرام والمغامرات اللصوصية ، والمفاجآت والكنوز والرقص والغناء ، وملابس فاخرة ، ومؤامرة تدبر وأخرى تحاك احباطا لها

وفيها شخصيات مسلية خلقها توفيق الحكيم ببراعة واضحة ـ البخيل ، الثرى قاسم ، وزوجته المتسلطة طويلة اللسان السيدة زبيدة والجارية العطوف ، الشاطرة الواسعة الحيلة ، الفائقة الاخلاص مرجانة ، والمهرج الخفيف الظل ، المحب للمغامرة الذى ينضم للصوص ، ولكنه لا ينسى المعروف ولا ود مخدومه ، زريق

وفيها حوار طريف ، مخلص كل الاخلاص للغة الواقع ، فياض بروح الدعابة والفكاهة ، قادر على رسم الشخصيات والتعبير عنها ولا يخلو مع ذلك من فكرة هنا وهناك مثل هذا الذى يدور بين زريق ، عضو عصابة اللصوص ، وقاسم الذى وقع اسيرا فى يد العصابة وكان فى السابق مخدوما لزريق

يأمر رئيس العصابة زريق أن يقتل قاسم ، فيتهيا هذا لتنفيذ الامر ، ثم تأخذه شفقة بقاسم فيعرض عليه الحل التالى :

زريق : اسمع بقى . انت عايز تعيش ؟

قاسم : آه

زريق : مفيش غير طريقة واحدة : من النهاردة ، من الوقت مفيش واحد اسمه قاسم . خلاص . مات ، واندفن .. فاهم ؟

قاسم : هيه

زريق : دلوقت خد ( يخرج له خنجرا من حزامه ) احلف لى بالله على هذا الخنجر انك ستكون فى نظر الناس كلها ميت طول مافيه حرامى واحد من المنصر ده عايش . يالله احلف

قاسم : لكن !!

زريق : حا تلكن .. تموت !

قاسم : لا لا ، احلف ( يحلف على الخنجر )

زريق : اسمع كمان .. يكون فى معلومك ان خطر لك يوم انك ترجع فى يمينك ف ( يشهر له الخنجر ) مفيش غير ده وشرف راس أبوك .. آه .. يعنى اعمل حسابك .. اقل كلمة والا حركة يتعرف منها انك حى يكون عليها ضياع أجلك جد .. أدينى بوصيك

قاسم : ماتخافش .. بس .. انا مش فاهم لسه .. انا ميت دلوقت ؟ هه ؟

زريق : آه

قاسم : ازاى بقا ؟

زريق : اقولك .. قاسم مات خلاص

قاسم : وانا مين امال ؟

زريق : انت حرامى ويانا .. بقا احنا ناقصنا واحد يكمل الاربعين .. فاديك انت أهوه ودلوقت اقدمك للريس على انك الحرامى الاربعين اللى حاتكمل العدد

قاسم : حرامى .. انا ، السيد المحترم والتاجر الشهير حرامى ؟

زريق : مفيش فرق كبير بين الاتنين

قاسم : لكن ...

زريق : حاتلكن .. تموت .

ويلى ذلك مشهد أثير فى الكوميديا الشعبية ، فى مصر والخارج ، مشهد حلاقة لزبون ، بوسائل بدائية(١) معذبة، وعن طريق حلاق غير خبير ، مما يسمح بمشاهد التعذيب الفكاهية ، فى وجه مقاومة متصلة من الزبون :

---

(١) قارن هذه النمرة الشعبية مع نظيرتها تماما فى مسرحية الصفقة وشبيهتها فى « كل شىء فى محلة »

زريق : يالله فز بقا اقعد على الصندوق ده
قاسم : ليه ؟
زريق : لجل نقلب لك وشك ( يخرج من الصندوق موسى وفوطة )
قاسم : تقلب لى وشي ؟
( زريق يلبسه الفوطة ويضع له الصابون على ذقنه ) حيلك . حاتعمل ايه بس قوللى ؟ ..
زريق : حااحلق لك شنبك ودقنك نمرة واحد
قاسم : وازاى انت تحلق شنبى ودقنى ؟ ايش دخل شنبى فى الكلام ده كله يا جدع انت اذا كان ولا بد انك تتمرن على الحلاقة .. خد خف لى شعرى من صحن راسى بس ماتاخدش من المقاصيص
زريق : ( بشدة ) بقول لك لابد من حلقك كلك نمرة واحد فاهم والا لأ ؟ لاجل ماتنعرفش انك قاسم يا باف
قاسم : لكن
زريق : حاتلكن .. تموت ..
قاسم : لا لا لا .. طيب احلق ، احلق
زريق : ( يحلق له لحيته وشاربه ) دلوقت وشك يروق شويه وينضف وتدعى لى
قاسم : يا خسارة شنبى . يادقنى .. يا مقامى ..
زريق : مقامك ايه ؟ الخص على دا مقسام .. دى دقن دى اللى عامله زى عشن الدبابير ؟ .. شيل بلاش وساخة
قاسم : ماتخللى لى الشنب ( الان بلا شارب ولا لحية ) خلاص ؟
زريق : اسمع امال . استنه .. لسه الدقة ( يتناول ريشة ويغمسها فى حبر ويرسم به دقة على وجه قاسم )
قاسم : دقة ايه كمان ؟

زريق : دقة وشم ‥ مش بصحيح ‥ رسم بس هه .
( يرسم له ) أدقك غراب ( عند اذنه ) هنا ولا سبع ماسك سيف ؟
قاسم : انا عارف ماسك سيف ولا ماسك مقشة ؟ لخبط زى ماتلخبط . أهو اللى من قسمتى شفته العين
زريق : هه خلاص . نعيما .. استنه لما أوريك وشك فى المرايه ( يفتح الصندوق ويخرج مرآة صغيرة ) شوف بقا ..
قاسم : ( ينظر الى المرآة فيذعر ) هه .. دا مين ؟ مش ممكن .. ياحفيظ ..
زريق : ياشيخ اتلهى . امال الاول كنت تقول ايه ؟ دا انت دلوقت نعمة من الله . فرق بعد السما عن الارض عن الاول
قاسم : ( بأسف ) الاول كان أحسن ألف مرة
زريق : دا بس اكمن ذوقك براطيشى زى خلقتك ..
قاسم : الله يحفظك
ويستكمل المشهد طرافته وفكاهته الشعبية بملابس كوميدية يضطر قاسم المسكين الى لبسها على سبيل التنكر .. قفطان « ضيق قوى ومشحوط » وقميص واسع قوى . واسم يثير السخرية : ميمون !
قاسم : ايه ؟؟ اخيه . د ايه الاسم القرودى ده ؟
زريق : خليك فاكر بقى ‥ أما أقول تعال يا ميمون روح يا ميمون يعنى أنت
قاسم : طب بس شوف لنا اسم غير ده ..
زريق : مفيش غيره ، هو دا اللى راكب على سحنتك تمام ..
قاسم : لكن ‥
زريق : حاتلكن ‥ تموت ‥

قاسم : لا لا لا ميمون ميمون

***

حمل الشاب توفيق معه الى فرنسا ـ فيما حمل ـ مخطوطة « علي بابا » ليستكملها في باريس ، ويرسلها من بعد لفرقة عكاشة التى أخرجتها عام ١٩٢٦ ، وحمل أيضا ذلك الشعور القلق المحير بين ضرورة الاحترام ، وتلقائية الانجذاب نحو فن يحس به يجـــرى فى دمه ، وفنانين يخالطهم فلايجد ـ هو شخصيا ـ فى معاشرتهم الا المتعة وطيبة القلب ، وحيوية الخروج على مواضعات سخيفة اصـــطلح الناس على ان يصلـــوا لها ويطلقوا البخور ، باسم التقاليد ، ودواعى المركز واعتبارات الاسم والحسب(١)

بلغ من عمق هذا الشـــعور بالمهانة فى نفس توفيق الحكيم ، ان حدث به صديقه أندريه فى اكثر من رسالة من الرسائل التى نشرها الفنان فيما بعد فى زهرة العمر رسم لصديقه الموقف الفكاهى الذى كان يجد فيه نفسه اذ يصطحب كامل الخلعى ، بردائه البالغ الشــذوذ ، وقدميه العاريتين الا من قبقاب ، فيسير الاثنان عبر شارع محمد على ( شارع العوالم ) وكامل يحيى المارة من معارفه ، من بائعى كيزان الحمام وأدوات الموسيقى واخــلاط غريبة من النـــاس كانت تعيش اذ ذاك فى الشارع العتيـــد ، بينمـــا يكون توفيق الحـــكيم مرتديا الملابس الافرنجية التى تليق بمحام شاب خرج لتوه الى مجتمع يريد ان يلحقه فورا بصفوف المحترمين من ذوى المناصب و ـ من بعد ـ ذوى الجاه .

---

(١) يذكر الحكيم انه جلس مع الممثل احمـــد بهجت فى احـــدى الحانات بالاســكندرية وكان بهجت بالجلباب والقبقاب ، يســخر من عكاشه ويتندر به وتوفيق الحكيم يرافقه ضاحكا راضيا عن كــل تصرفاته .

بل انه أرجع الى التشخيص ومهانة التشخيص شعوره اللاحق بانه لن يقدر له النجاح ككاتب مسرحى محترم ، لان المسرح فى بلادنا قائم على التشخيص بحوادثه المادية الزاعقة ومفاجآته الميلودرامية ، وذلك كله بمعزل عن كل فكر أو أدب يمكن أن تلتفت اليهما العقول المتحررة

فهو هنا يلقى على عاتق لون بعينه من ألوان الكتابة المسرحية والاداء المسرحي تبعة اعراض المجتمع عن الفن الجاد الذى كان يتهيأ لتقديمه للناس . وهو يظن انه يستطيع أن يفض التناقض بين الفن والمجتمع بالصعود بالفن الى مستوى ارفع

فهل كانت هذه فعلا حقيقة شعوره ؟

وهل حل الفن الرفيع الذى أخذ ينتجه عقب عودته من فرنسا التناقض بين وضعه كفنان ، ومركزه كعضو عامل محترم من اعضاء المجتمع ؟

وأكثر من هذا ، هل أزال الفن الرفيع فى نفس توفيق الحكيم التناقض بين رغبته فى ان يكون فنه تشخيصيا جماهيريا ، تعرفه مئات الالوف ، وبين رغبة مماثلة فى ان يلحق فنه بفن القمم العالية . حتى ولو كانت هذه القمم ثلجية باردة ، لا يغشاها الا القلة من هواة تسلق الجبال ، ممن تحتمل رئاتهم الفكرية الهواء المنقى ، الخالى من انفاس الجموع ؟

لنلق نظرة على زهرة العمر ، ومن بعد — وطول الوقت — على سجن العمر . ولنضف الى هذين ايضا صفحات من كتاب : فن الادب ، وكتاب عدالة وفن ، وكتاب يوميات نائب فى الارياف .

لنلق هذه النظرة لانها سوف توضح ، ان الفن الرفيع

لم يحل التناقض بين الفنان ومجتمعه حـلا جذريا . لقد اسبغ على صاحبه الاحترام ـ حقيقة ـ ولكنـــه احترام ، بارد يساوى ـ فى قسوته ـ مهانة الاعتراف بالفن التشخيصى . مع هذا الفارق : فى الحالة الاولى يقول المجتمع للفنان : احسنتم ويطوى الصفحة . وفى الحالة الثانية يقول : أضحكتمونا . سليتمونا . وينتهى الامر .

ويستوى الحالان ـ من بعد ـ فى ضعف التأثير !

ثم نضيف الى هذا ان توفيق الحكيم لم يجد فى الفن الرفيع عوضا كافيا عن الرغبة الدفينة فى نفسه فى انتاج مسرح جماهيرى يتلقاه الناس ويستمتعون به على خشبة المسرح ومن افواه الممثلين ، بدلا من ان يتلقوه فى هدوء مكاتبهم ، وعلى صفحات كتب ومن خلال حبر الكلمات .

ومن ثم واجهه القلق القديم ، بكل ما يحمل من قدرة على المغايظة واخذ يسأله : الى اين ؟

***

« .. صحيفتى نقية بيضاء .. اسير بخطى ثابتة نحو الاطار النهائى الذى يريد ان يحبسنى فيه المجتمـع .. ماذا بقى لى من الفن والفنان بقبعته السوداء ذات الاطار العريض ؟ ! واأسفاه .. مات ذلك الفنان ، وحلت روحه فى جسد رجل قانون ! .. أترى الفنان يا أندريه يبعث من موته يوما ؟ .. كيف يحدث ذلك لقضائى منظور اليه نظرة الرضا والاحترام ؟ كيف السبيل الى الفن الآن ، والمجتمع .. قد هيأ لى مكانا فى احضانه لا استطيع منه فكاكا .؟ أندريه .. أندريه .. اخشى ان يحطمنى المجتمع .. يحطم الفنان فى . ربما كان قد حطمنى وكسرنى .. ولكننى اقاوم .. منذ أسابيع .. واهلى .. يغروننى

بالزواج .. يكفى يا أندريه أن الفظ كلمة « نعم » لبضع المجتمع أصفاده فى يدى الاخرى الطليقة ، ويجرنى الى مصيرى المحتوم .. »

« كيف انشر فنا دون ان اتعرض لسخرية الزملاء وفجيعة الاهل والاصدقاء ؟ .. آه يا اندريه ، هذا كلام غير خليق بفنان ! ولكن هل انا فنان ؟ . هاأنذا اليوم اتشح بالوسام الاحمر الاخضر ، ولم اعد اسمع احدا ينعتنى بالفن .. نفسى الآن ينخر فيها الشك ، وما عدت اصدق لها كلاما . وا خجلاه ! لست ادرى كيف يتكلم هذا الكلام رجل يتشبث بالفن .. يجب أن أومن بالفن . الايمان بالفن هو التعويذة التى تفتح لى الطريق .. انى أومن بأبولون .. اله الفن ، الذى عفرت جبينى أعواما فى تراب هيكله .. باسمه أخوض المعركة الكبرى ، وأنازل كل مجتمع وكل حياة وكل عقبة تحول بينى وبين فنى الذى منحته زهرة أيامى .. »

كتب توفيق الحكيم هذه الكلمات الملتهبة بعد ما يزيد عن العام من عودته الى مصر من باريس

كان قد عاد الى بلاده جثة تحملها باخرة . لاهو أصبح عالما فى القانون كما قدر له ابوه ، ولا هو شق طريقه واضحا فى ادغال الفن ، كما رتب هو لنفسه .

كل ما جناه فى معبد الفن عفار لحق بجبينه من أثر السجود

أما المرأة وحب المرأة فقد رفضهما فى سبيل الفن .

واماالفن ، فقد كان قرر ، على كثرة ما شاهد وسمع وعاين فى باريس من آثاره الرفيعة ، أن يكون فن المسرح شغله الشاغل فيه .

ولكن كلمة المسرح اصبحت تعنى شيئا بذاته للشاب

العائد من رحلته . شيئا يختلف اختلافاً بينا عما كانت تبين عنه فى مصر قبل الرحيل .

انقضت أيام الفكاهة والفودفيل والاوبريت ،والمسرحية الجماهيرية عامة ، وسار توفيق الحكيم فى ركب ابسن وبيرانديللو وماترلينك وبرنارد شو .

ذهبت أيام عكاشه وفرقته ، وجعـــل الكاتب البادىء هدفه أن يرفع عن المسرحية المصرية تهمة التشـــخيص ، التى عرضته للاهانة فى بدء حياته الادبية ، ويجعـــل لها قيمة أدبية بحتة ، كيما تقرأ على أنها أدب وفكر .

فعل هذا اثراء للادب العربى ، واحتجاجاعلىالمسرحية الفارغة العقل التى سادت مسارح مصر قبل سفرهوبعد عودته ، والتى تقوم على مجرد الحوادث المثيرةوالحركات والمفاجآت ، ولا تعرف الحوار القائم على دعائم الفكر والادب والفلسفة .

ولكنه فعله أيضا دفاعا عن نفسه ، فانه لم يشأ أن يعود الى الوضع الاجتماعى المهين ، الذى تمثله صورة كامل الخلعى ، يجلس مع توفيق الحكيم المحامى على قارعـة الطريق ، « يدندن » ، والملحن عارى القدمين الا من قبقاب خشبى !

أى أن الفنان الشاب قد أسدل ــ دفاعا عن وضـعه كفنان ــ ستارا من الاحترام الفنى على أعماله ، بوصلها بأعمال المحترمين من الفنانين الكبار ، وكأنما يريد أنيصيح من خلال أعماله : ان يكن الفنان محتقرا فى بلادى ، فقد جئتكم يا أهل بلدى بفن لايجرؤ على احتقاره أحد .

وفعلا ضمنت أهل الكهف وشهر زاد لتوفيق الحكيم احترام الادباء وجمهور النظاره ــ القليل ــ الذى جاء يشاهدهما لدى تقديمهما فى مصر والخارج . بل انأهل

الكهف قد وقعت من نفوس بعض قارئيها ومشاهديها موقع المفاجأة المتحفزة للنضال . نلمس هذا في الخطاب الذي أرسله توفيق الحكيم الى خليل مطران في ديسمبر ١٩٣٥ ، وحيا فيه شاعر القطرين ، ومدير الفرقةالقومية يومذاك على جراته في تقديم المسرحية ، وعلى الفوزالذي أصابه باقرار مذهب أن التمثيل متعة عقلية باقيـــة وانه فصل مجيد من كتاب الادب العالى .

كذلك أشار كتاب توفيق الحكيم الى ما ذهب اليـــه الدكتور طه حسين في جريدة الجهاد في تحية المسرحية اذ وصفها بانها كانت معركة بين المؤلف وبين الجمهور . معركة نجح فيها المؤلف الجديد طبعا . ولكنـــه كان قد نجح في معركة واحدة فقط ، ولم يلبث ان خسر الحرب. فقد اشتد الهجوم على الفرقة القومية ، واتهمت بالحذلقة والتعالى على الناس ، وزاد من حدة الهجوم انها تورطت في عرض مسرحيات رفيعة متتابعة ، كانت اعسر من ان يتقبلها جمهور تلك الايام ، فما لبثت الفرقة أن غرقت في بحر الفشل ، وغرقت معها قضية المسرح الجاد،الذى عاد توفيق الحكيم به من فرنسا ، غنيمة وحيدة من نضال ثقافي شاق اتصل عدة سنوات .

وكان الحكيم قد حاول ، قبل ان يخوض بفنه غمـــار القصص الدينية والاساطير ، أن يجرب مقدرته الجديدة التي اكتسبها في أوروبا في كتابة الكوميديا الراقية ، يخرج بها عن الكوميديات المقتبسة المعتمدة على الكاريكاتير والنكتة اللفظية ومواقف المفاجآت الهزلية .. وأن يجعل الحوار بين شخصيات طبيعية هو مصدر الفكاهة الوحيد. فكتب لجمعية أنصار التمثيل مسرحية « رصاصـــة في القلب » ، ولكن المسرحية لم تمثل فوقئذ أيضا هذا الامل

في انشاء مسرح رفيع عن طريق الكوميـــديا المصرية الراقية

***

رغم البراعة الشديدة التى صور بهاتوفيقالحكيمحاله ابان مقامه فى فرنسا وبعد عودته من مصر ، والتى أقام بها لنفسه تمثالا فنيا أخاذا للفنان الملتحف برداء الفن العالى ، الذى يصبح ويمسى فى معبد هذا الفن ، خاشعا متعبدا ، رغم موسيقى الطفل الالهى موزار ، وروائـــع متحف اللوفر ، وبدائع الكوميدى فرانسيز وشـــوامخ الادب الكلاسى الفرنسي ، رغم قــول توفيق الحكيم ان الباخرة التى حملته الى الاسكندرية انما حملت جثـــة هامدة ، وليس مواطنا سعيدا يعود الى ارض الوطن ،وان حياته من بعد اصبحت جحيما يعانى منه ذو العقـــل والروح من امثاله وسط جنة يسكنها الاغبياء والفارغون .. رغم هذا كله ، فلا يجدر بنا ان نأخذ كلام العـــائد المتحمس على انه قضية مسلم بها .

فالواقع ان توفيق الحكيم قد سافر الى فرنساوفنان الفرجة يسيطر على واعيته ولاواعيته على السواء ، فلمـــا التقى هذا الفنان بقمم الحضارة الاوروبية بهت ،وزلزلت الارض من تحته ، وقد يكون اغفى من بعد ، وقل تأثيره الواعى . ولكنه ابدا لم يمت ، ولم ينسحب ، وانما غاص ــ فقط ــ فى اعماق الشاب المتحمس .

الدليل على هذا هو تلك الصورة الاخاذة التى سجلها توفيق الحكيم للاسطى حميدة مرتين . المرة الاولى فى عودة الروح ، التى كتب أجزاء كثيرة منها فى باريس ، والمرة الثانية فى العمل الفنى الذى ينضح بمصر وروح مصر ، ويتفجر عذوبة وعطفا على الوطن وعلى فئات فنية

معينة من بنيه هى قطعا خارج دائرة الاحترام فى ذلك الوقت ، الا وهى طائفة عوالم الفرح .

كتب توفيق الحكيم قصته «عوالم الفرح» فى باريس عام ١٩٢٧ ، أى قبل عام واحد فقط من عودة المثقف الموغل فى ثقافة الغرب الى نقطة اللاعودة — فى زعمه — واهداها فى اعزاز واضح الى : « الاسطى حميدة الاسكندرانية ، أول من علمنى كلمة الفن . »

وتكفى قراءة واحدة لهذه القصة التأريخية العذبة — وتوفيق الحكيم يسميها ، محقا ، قصة وصفية ، كى يدرك القارىء الى أى مدى كان فن الفرجة قد تسرب الى اعماق روح توفيق الحكيم ، حتى وصل الى ركائزها الاولى ، فأصبح لا مفر لكل بناء يقوم على هذه الروح فيما بعد من ان يتصل بهذا الفن ويتأثر به ، ويصطرع معه ، مهما حاول الفنان أن يختفى منه ، أو يزدريه ، أويلاشيه بقناع وراء قناع .

وحتى لا يظن احد أن هذا التشبث بفن مصر وروحها قد كان مجرد رد فعل فى روح الفنان للغربة فى باريس نلقى نظرة على صورتين اخريين سجلهما الكاتب لفنانين مصريين ، عرفهما فى يفاعته الفنية ، ونعنى بهماالموسيقى كامل الخلعى ، والممثل عمر وصفى .

جاءت الصورة الاولى بتفصيل كبير فى الفصل المعنون: مع أهل الموسيقى من كتاب فن الادب المنشور عام ١٩٥٢ ثم عاد اليها توفيق الحكيم فيما بعد فى سجن العمر ، مضيفا مزيدا من التفصيل .

ويعلم قراء هذين الكتابين أى مخلوق بوهيمى شاذ ، قد كان الخلعى ، بعباءته المرقعة والعقد الطويل من كيزان الحمام التى اشتراها دفعة واحدة ، حتى يقطع بها الطريق

على اهمال أهل بيته ، وسار بها ـ ومعه توفيق الحكيم طول شارع محمد على . كما يعلمون بأمر النزوات الفنية التى كانت تنتاب الخلعى ، من منازعات يطلب الى توفيق الحكيم التحكيم فيها ، وتهديدات بالتوقف عن العمل تكلف المؤلف عليا من السجاير يعدل بها دماغ الموسيقى الغريب الاطوار .

اما صورة عمر وصفي ، التى قدمها الحكيم فى كتاب عدالة وفن بعنوان : « الوزير جعفر » فهى تشى بحب الفنان الشديد لفنانى الفرجة ، ممن رافقوه فى أول خطواته الفنية . كما انها توضح أن هذا الحب قد كان مقيما ـ ما يزال ـ فى قلب الشاب المتعصب لحضارة الغرب حتى بعد عودته وفى ذات الوقت الذى كان يقتات فيه على فتات هذه الحضارة فى الاسكندرية على يد قائد أوركسترا من الدرجة العاشرة .

ولو امعنا النظر فى فصل الوزير جعفر ، الذى يظهر فيه وكيل النيابة الشاب توفيق الحكيم وهو يهرب من رئيسه وجندى البوليس كما يهرب المجرمون الفارون من وجه العدالة ، لوجدنا فيه تجسيدا لوضع الفنان وقتذاك .. ذلك المسكين الواقع فى براثن احترام اجتماعى متعنت يكتم الانفاس .

انه يسمع موسيقى الغرب الرفيعة تارة ، وتارة اخرى يمسك بتلابيبه كل من يذكره بصباه الفنى ايام التشخيص وجوقة عكاشة ، وقبقاب محمد بهجت ، وبذلته الفاخرة التى حسب الممثل انه يستطيع ان يرتديها خارج الخشبة فذكروه بقسوة انها مجرد اكسسوار ، يجب أن يعود الى المخزن فور انتهاء التمثيل . لم يمت فنان الفرجة اذن فى روح توفيق الحكيم بعد ان عبر الكاتب البحر الى

فرنسا . ولا هو اختفى طوال اقامة الفنان فى باريس،
وعاد توفيق الحكيم الى بلده وقد حسب انه قطع اواصر
صلاته الفنية السابقة بفنان الفرجة ، وقدم مسرحياته
الجادة الاولى التى لم تلق رواجا ثم ظهر بوضوح من اعمال
لاحقة بعينها ـ نناقشها حالا ـ ان فنان الفرجة قد كان
مختبئا طوال الوقت فى عباءة راهب الفن والفكر الرفيعين،
وانه انما اقام وادعا ، غير مستسلم ، يتحين الفرص كى
يعود الى الظهور فى اشكال مختلفة .

***

« مضى اكثر من عام وانا فى الاسكندرية .. تغيرت
كثيرا وتنازلت عن أغلب أفكارى وآمالى .. ارغمتنى
الحياة على المصانعة فى أمور كثيرة : .. اختلطت بطوائف
من .. الناس ، ما كنت أحسب أنى أستطيع الحياة بينهم
يوما .. ومع ذلك .. فى نفسى منطقة رفيعة .. لا يصل
اليها أحد .. ما أكاد أختم أعمال النهار حتى آوى .. الى
اسطوانة « عصفور النار » لسترافينسكى .. وأسفاه !
ان كل ما كسبته نفسى من اتصالها بالفن الحق كان
حقيقيا .. لا زيف فيه » .

هكذا وصف توفيق الحكيم حاله بعد عام من عودته
الى مصر . مسجلا ـ فى الوقت ذاته ـ صراعا كان يدور
فى نفسه بين الفنان المثالى والفنان الواقعى . الفنان
المثالى يشعر بمرارة بهجمات الواقع المحيط به ، فيتراجع
وينقوقع ، والفنان الواقعى يبرز ، وتنمو له العضلات اثر
لطشة كل موجة من موجات البحر المحيط به .

وحين فرغ توفيق الحكيم من كتابة : « رصاصة فى
القلب » ، التى نشرت عام ١٩٣١ ( بعد عامين من عودته)
كان قد سجل ، فى كوميديا راقية من كوميديات المواقف

هذا الصراع الذى خبره فى نفسه بين المثالى والواقعى .. نجيب فى المسرحية هو المثالى ، عابد الجمال ، بوهيمى التصرفات ، محتقر المال والجاه ، وسامى هو الواقعى عابد المال ، المتمالك الاعصاب ، المخطط لتصرفاته واعماله .

ويلفت النظر فى المسرحية أنها تنصر الواقعى على المثالى ، وان المثالى يمتحن فيها امتحانا عسيراً حقاً ، اذ تعرض عليه فيفى ـ تجسيد الفن والنجاح فى المجتمع ـ نفسها وتقول له : تقدم خذنى ، فيضطرب أشـــد الاضطراب ، ويود لو تقدم ويوشك أن يتقدم فعلا ، ثم يتراءى له مثال من مثله العديدة هو واجبه ازاء صـــديقه ، فيتراجع ، ويسمح لفاتنته أن تخرج من حياته ، ثم يعلق من بعد على تصرفه قائلا : « هوا أنا وش زواج ؟ أنا رد حجزات » .

وقد تقدمت الاشارة الى ان الحكيم كتب هذه المسرحية خصيصا لفرقة انصار التمثيل ، وقصد بها ان تكون نقطة التقاء او محاولة توفيق بين المسرح الجاد الذى كان يتطلع اليه وبين الفن الترفيهى الذى كان سائدا فى تلك الايام . ثم شاءت الظروف الا تمثل المسرحية اصلا . وكان هذا من سوء الحظ فى الواقع .. فلعلهـــا لو كانت مثلت ، لتشجع توفيق الحكيم ، وازداد اقتناعه بأنه يستطيع ان يجمع بين فن الفرجة وفن الفكر فى عمل واحد ، يعجب طبقات كثيرة من المتفرجين ، دون ان يكون فى هـــذا تنازل ما ، يجلب عليه تهمة « التشخيص » التى عقدت من قبل اندفاعه الطبيعى الى فن الفرجة واعجابه به .

ذلك ان « رصاصة فى القلب » تحقق فى هذه المرحلة الباكرة من مجرى توفيق الحكيم المسرحى تلك المصالحة بين فنان الفرجة وفنان الفكر التى لم يصل اليها الكاتب

الا فى أواسط الخمسينات ، حين كتب الصفقة والسلطان الحائر وأعمالا أخرى مشابهة .

هنا نجد الفكاهة اللذيذة التى ينتجها صدام بين مواقف الشخصيات . صدام الواقعى بالمثالى . صـــدام المرأة العصرية التى تتقدم ــ دون تلبث ــ لصـــــيد الرجال ، بالرجل المثالى الرومانسى ، الذى يعتقد فى قرارة نفسه ان مهمة الصيد ينبغى أن تترك للرجل ، وأن على المرأة ان تكتفى بان تكون صيدا .. صيداً رشيقاً للرجل . فلما تتقدم المرأة المصرية وتقلب الموقف راســـا على عقبه ، يفاجأ الرجل أولا ، ثم يفتتن ، ثم يقع فى الشرك صيدا سهلا ، فى طراد لذيذ .

وصدام آخر بين نجيب ، ساكن العمارة ، وبين عبـــد الله ، بوابها ، وبين الاثنين علاقة فكاهية طريفة ،لاتعترف بحدود الطبقات ، ولا تمنع الساكن من أن يسأل البواب أن يقرضه ولا تحول دون البواب وان يقترض من الساكن . علاقة سهلة دافئة شبه أخوية ، تحمل من البواب تابعا من أولئك التوابع العديدين الذين خلدهم أدب الرواية وأدب المسرح . سانكوبانزا فى دون كيشوت ، او مــاتى تابع بونتيللا فى مسرحية بريشت المعروفة

ثم حوار فكاهى متعدد الطبقات ، يتدرج من شتـــائم الواقع ، الى شعر العواطف ، جيئة وذهابا ، وموقف هزلى طريف يدخل فيه نجيب الغواصة ويخرج منها استجابة لدواعى الخطر الذى ينذر به جرس الباب المفتوح دائما

وشخصية نجيب ذاتها ، التى تنتمى الى الادب العالمى، بقدر ما تنتمى الى واقع مصر فى الثلاثينات : شخصيــة الموسر ، المتلاف ، المفلس دائما ، الدائم الاقتراض ، الدائم

الفزع لان دائنيه يهددونه فى كل وقت بالزيارة والحجز وبيع المنقولات

مسرحية موفقة كل التوفيق فى ربط فن الفرجة بالفن الراقى ، لو أنها كانت مثلت (١) واتبعها توفيق الحكيم بمسرحيات مماثلة ، لانطلقت الكوميديا المصرية انطلاقا عظيما فى طريق التطور ، ولاصبح لدينا أعمال هامة فى لون الكوميديا الانسانية التى نكافح من سنوات قلائل فقط ، فى سبيل تأصيلها

***

انصرف فنان الفرجة ـ بعد خيبة الامل الناجمة عن حبس رصاصة فى القلب عن التمثيل ـ الى أعمال غير درامية ، مثل عودة الروح ، الجزء الاول خاصة ، ويوميات نائب ، الارياف ، التى تواصل فى الرواية ما بدأته رصاصة

---

(١) قال لى توفيق الحكيم ان رصاصة فى القلب لم تمثل ، لان خلافا قام بين سليمان نجيب ومحمد عبد القدوس حول من منهما أحق بتمثيل الدور الرئيسى فيها ـ دون نجيب ـ كل منهما يفضل نفسه على الآخر ، وان كان توفيق الحكيم قد كتب الدور لسليمان نجيب وسماه باسمه .

واضاف : ان نجيب الريحانى جاءه من بعد يطلب تمثيل المسرحية وانما استأذن المؤلف فى ان يضيف اليها شيئا من « الفلفلة » . مثل النكتة الزاعقة ، والردح ، والمشاهد الفكاهية التى تترك القصة جانبا وتهرج لحسابها الخاص .

وقد رفض توفيق الحكيم أن يكون هذا مصير كوميديا كان يريد بها الاحتجاج على هذا اللون بذاته من الوان الاضحاك ، ولم يعط الريحانى اذنا بالتمثيل .

على أننى أرى ان هذه الكوميديا الانسانية ربما تكون قد استعصت على فرقة انصار التمثيل ، مثلما استعصت ـ فى الواقع ـ على فرقة الريحانى ، ومن هنا لم يتم الفصل فى الخلاف على الدور ـ وهو خلاف يقوم فى مسرحيات كثيرة ويتم حسمه ، اذا كان ثم حماس للعمل الفنى .

فى القلب فى حقل الدراما من مصالحة وتوليف عضوى بين الفكر وفن الفرجة ، ومثل : اشعب أمير الطفيليين ، وذكريات الفن والقضاء

وتسلم المسرح فنان الفكر بسلسلة من المسرحيات بدأت بشهر زاد وانتهت بأوديب

فى هذه المسرحيات الست ، نراجع فنان الفرجة الى الخلف ، وتصدر المنظر الفنان المفكر ، (١) وكأنما قال توفيق الحكيم فى نفسه : مادامت النتيجة واحدة فى حالى الكوميديا والفكر الجاد ، فلنأخذ جانب الفن « المحترم »! فهو وقاية لى على الاقل من مهانة التشخيص

---

(١) لم يمنع هذا فنان الفرجة من أن يطل برأسه بين الحين والحين من خلف عباءة فنان العسكر ، مؤكدا وجوده وذاته فى اعمال مثل: الزمار (١٩٣٢) و (جنسنا اللطيف) ١٩٣٥ و ( حديث صحفى ) ١٩٣٨

الفصل الثانى

# فنان الفكر

حين تسلم فنان الفكر مسرح توفيق الحكيم من بعد ، تسلمه وفي واعيته ولا واعيته على السواء أن يعلى شأن الفكرة ويعطيها حقها ، غير مهمل مع هذا جانب الفرجة ولا وسائل التشويق ، فقد كان هدف ذلك الفنان أن ينتج مسرحيات تمثل وتجتذب الجماهير ، ليس برغم ما فيها من فكر ، وانما بفضل ما فيها من فكر مضافا اليه بعض المرغبات

من أجل هذا حرص توفيق الحكيم على أن يضمن مسرحياته الفكرية الست من الحركة المادية ومن عناصر التشويق الاخرى القابلة للتجسيد ، ما يحقق بعض التوازن بين الفكرة والفرجة ، ويغرى قليلى الصبر من المتفرجين بمواصلة البقاء فى المسرح حتى النهاية

خذ مثلا مسرحية : « أهل الكهف » ، ثانية ما كتب الحكيم من مسرحيات فكرية بعد أن أدار ظهره لمسرحيات « التشخيص » :

ان هذه المسرحية عامرة بالافكار ، وبالحوار الفلسفى المتع ، كما أن خط الحركة الرئيسية فيها هو لا شك الخط الفكرى الذى يقول ان الزمن يهزم الافراد ، ولا مفر

من أن يهزمهم . (١) ولكنها الى جوار هذا حافلة بمشوقات بصرية ومادية ، بعضها يمكن تجسيده فورا ، وبعضها الاخر ، يمكن استخدام الخيال المسرحى المحلق لابرازه على المسرح

ومن امثلة المجموعةالاولى من المشوقات ما يحدث قرب نهاية الفصل الاول من خروج الراعى بمليخا من الكهف ليشترى زادا لاهله ، ثم عودته وفى اعقـــابه اناس أثار فضولهم منظر الراعى بملابسه العتيقة ، ونقوده التاريخية

هنا تحدث حركة مادية ونفسية يختتم بها الفصـــل اختتاما مؤثرا من الناحية الدرامية . يصفه الحكيـم بالعبارات التالية :

« لا تمضى لحظة حتى يشع فى داخل الكهف ضوء ، ثم يشتد اللغط ، ويدخل الناس هاجمين ، وفى أيديهــم المشاعل . ولكن . . ما يكاد أول الداخلين يتبين على ضوء المشاعل منظر الثلاثة حتى يمتلىء رعبا ويتقهقر وخلفــه بقية الناس فى هلع ، وقد اضطرب نظامهم ، وهم يصيحون صيحات مكتومة

الناس ( فى تقهقر ورعب ) : اشباح . . الموتى الاشباح

ويخرج الجميع فى غير نظام تاركين بعض مشـــاعلهم ، ويخلو المكان للثلاثة وكلبهم ، والضوء منتشر ، ولكنهـم ساهمون جامدون كالتماثيل ، كأنما ارعبتهم هم انفسهم هاتان الكلمتان : أشباح وموتى ، أو كأنهم لا يفهمون مما راوا وسمعوا شيئاً »

ومن أمثلة النوع الثانى من المشوقات الاحداث المادية

---

(١) هذه فى الواقع هزيمةتقدمية ، بقدر ما ان الموت — تماماكبرنارد شو ذات يـــوم — هو اختراعتقدمى ، لانه يطوى الجمود ويســـلمه الى الفناء ، ويبدو بدور التجدد مع كل ميلاد .

الكثيرة التى تحدث فى المسرحيـــة ، والتى يكتفى توفيق الحكيم بروايتها على السنة أشخاصه ، لأنها تعتبر شيئًا جانبيا بازاء الخط الفكرى الرئيسى الذى تقدمت الاشارة اليه

من هذه الاحداث ، ما وقع فى الماضى ، من قصة غـرام مشيلينيا وبريسكا القديمة ، ومن هرب الشـــخصيات الثلاث الى الكهف .. ومنها ما يقع فى الحـاضر ، حين يصطدم نوام الكهف بالواقع المستفز الذى وجدوا أنفسهم فيه : مرنوش مثلا يذهب للبحث عن أهله فيجد بيته قد اصبح سوقا للسلاح ، وابنه قد مات من مئات السنين شيخا مسنا !..

هذه الاحداث يمكن للمخرج ــ اذا شاء ــ أن يجسدها اما بالمزاوجة فى الفعـــــل بين الماضى والحاضر ــ كمـا فعل الحكيم نفسه فى ياطالع الشجرة . او عن طريـق العود المفاجىء الى الماضى على طريقة الفلاش باك ، فيتغـير المنظر بسرعة من الحاضر الى الماضى ليتم تجسيد الاحداث بدلا من الاكتفاء بروايتها . او باستخدام الكورس أفرادا او جماعة (١) .

وأيا كان التناول ، فان وجود هذه الاحداث فى صلب المسرحية مروية او مجسدة ، هو واحد من عوامـــــل التشويق والربط بين الخط الفكرى العسير وبين الجمهور العادى .

أما الجمهور الحســـــاس ، فمن الممكن ، بحسن الاداء على المسرح ، ان يرتبط بهذه الاحداث على نحو ما كان جمهور شكسبير فى الماضى يرتبط بالاحـــداث المروية فى

(١) او باللجوء الى حيلة المعلق" نصف الجاد ، نصف الساخر كما يفعل بريخته ...

مسرحه ، عن طريق الالقـــاء المفخم ، واللفظ الجزل ، ورغبته الطبيعية فى الاســـتماع الى حكاية داخـــل المسرحية .

وعلى كل حال فان الاحداث المـادية المروية ، الكثيرة الورود فى المسرحية ، وحكاية الكتاب المقدس والصليب والمؤدب الساذج الى حد الغباء أحيانا ، وقصـــــة الامير اليابانى أوراشيما المقحمة على المسرحية ، ثم النهـــاية الميلودرامية التى تنتهى بها أهل الكهف ، باصرار بريسكا الجديدة على أن تدفن مع حبيبها - كل هذا يشير بوضوح الى أن توفيق الحكيم لم يغفل ابدا عن الجانب الذى يمكن أن يسلى الجماهير العادية - لم يهمل الحدوتة قط ، بل لعله أسرف فى الاستعانة بها ، مثلما توضح قصة الامير اليابانى .

والواقع أن المادة الفنية التى قدت منها أهـــل الكهف وما يجرى فيها من حوار ثنائى ورباعى ، ومافيهامن قصة حب مستحيل ، محكوم عليه بالفشل ثم النهـاية المسرحية Theatrical التى تنتهى بها ، كل هذا يسلكها فى عـداد فن الاوبرا ، وما أجدرها ان تحـول ذات يوم الى أوبرا امامها فرص كبيرة للنجاح لانها تنبع من وجداننا القومى، وتحكى اشياء تمثلها الناس على كافة مستـــوياتهم عبر القرون .

وفى مسرحية شهر زاد ، وهى واحدة من أمتع وأعمق ما كتب توفيق الحـــكيم من مسرحيات الافكار ، يعرض علينا الكاتب قصة المراة الفاتنة ، اللغز الجميل ، شهر زاد وما يجرى لها من مواقف بازاء تفســيرات ثلاثة لمـا تنطوى عليه من سر : اهى عقل كبير ، ام قلب رحيب ، أم جسد وفير ؟

كالخطاب العديدين فى تاجر البندقية ، يقبل شهريار وقمر والعبد ، على اللغز ، محـــاولين حله فتستجيب شهر زاد لكل منهم ، لانها تضم بين رحابها كل تفسير .

انها الحياة بكل ما فيها من متناقضات . يحـــاول الفيلسوف ان يطبعها بطابعه ، ويسعى العاشـــق الى ان يضمها لرصيده ، ويجد الحسى فيها متاعا يشتهى .

وهى من الجميع بمثابة الام حيال أولادها العديدين مختلفى المشارب ، كل واحد جزء منها ؛ وهى جماعهم .

هذا الموقف الفكرى بين شهر زاد وتفسيراتها المختلفة لا يقدمه الحكيم تقديما مجردا ، بل يسعى جاهـــدا لتجسيده ،واحاطته بكثير مما يشوق ، ومما يمكن ترجمته - بصريا - على خشبة المسرح .

هناك مثلا قصة الساحر وابنته العذراء ، التى يسعى توفيق الحكيم من ورائها الى بلوغ هدفين - الاول احاطة مسرحيته بالاسرار التى تثير الفضول ( مثال ذلك الرجل الذى مكث اربعين يوما فى دن مملوء بدهن السمسم ، لا يأكل غير التين والجوز ، حتى ذهب لحمه ، ومابقى منه الا العروق ) والثانى عرض قضية المعرفة ووســـــائل بلوغها .

فلقد ينبغى ان يقال ان مسرحية شهر زاد ، هى بحث طويل عن المعرفة - ليس شهريار وحده هو الذى يسعى وراء المعرفة بل كل الشخصيات الرئيسية تفعل ذلك ، قمر حين يجده فى البحث عنها مفتشاً فى قلبه ، والعبد حين يراها متمثلة فى استكشاف الجسد ، والســـاحر حين يلجأ الى الطلاسم ، لاعتقاده ان الحقيقة موجـودة وراء غيوم الغيب .

وهناك خان أبى ميسور حيث تنتهى اســـفار الملك

وصديقه قمر . هذا الخان الذى يحوى مدخنى الحشيش من اشباه المجانين بما فيهم ابو ميسور نفسه . ان توفيق الحكيم يخلط الجد هنا بالهزل ، ليقـــدم منظرا مؤثرا لعالم سفلى تعيش فيه الحكمة والحمق معا . نوع من جحيم : العقل فيه ملغى والسيف ثلم والكيف سلطان . أهله اعجاز نخل خاوية ، قد هربوا من اجسادهم ـ كما يلاحظ شهريار بارتياح • واتخـــذوا أجنحة من الدخان الازرق مأوى لهم .

فى هذا « الكهف » النائى عن ضوء النهار ، تسطع حقيقة اخرى من حقائق شهر زاد ـ انعطافها الى العبد الذى جاء يطلب جسدها . اذ ذاك يدرك قمر عمق الجحيم الذى تردى اليه ، اذ جاء يطلب شهر زاد عن طـــريق القلب وحده • ثم ينبهه شهريار الى أنه لا يحب شهرزاد وحسب ، بل ويشتهيها أيضا • وانه انما يحاول الهرب من هذه الحقيقة مثلما يحاول شـــهريار ذاته الهرب من الجسم والقلب معا ، الى العقل

هذه المقابلة المؤثرة بين شهريار وقمر ، وما ينتج عنها من مشادة بين الصديقين ، يتورط فيها قمر فى اتهـامات عنيفة لصديقه ، بينما يلزم شهريار جانب الود والعطف على صديق عاشق مفجوع ، هذه المقابلة بما تكشف من حقائق تخدم الخط الفكرى ، تقدم فى الوقت ذاته مشهدا مسرحيا حيا على المستوى المادى لا تنقصه بأية حال عوامل التشويق المختلفة (١)

---

(١) على ان افضل الاشـــكال الفنية التى يمكن ان تصب فيهـــا شهر زاد كعمل مـرحى انما هـــو الباليه ،حيث تتحول أفكار الحكيم المجنحة وزواياه المتعددة التى ينظر منها الى شهر زاد الى رقصـــات وموسيقى واضاءة والوان وملابس وديكور •

وفى براكسا ـ الطبعة الاولى ذات الفصول الثلاثة ـ يعالج توفيق الحكيم موضوعا سياسيا جافا هو مشكلة الحكم ، علاجا رفيقا شيقا يذهب بجفافه ، ويجعل من اليسير على قارئه أو متفرجه أن يتابع أحداثه وأفكاره حتى تنتهى هذه جميعا بما يريد الحكيم أن يقول فى نهاية الفصل الثالث ، وهو أن الحرية دون عقل فوضى وأن القوة دون تدبير همجية ، وأن الحكومة الصالحة تقوم على أسس ثلاثة هى الحرية والقوة والعقل ، على أن تنسق بينها جميعا يد صناع ، تبلغ من المهارة وسعة الحيلة ما يبلغه الفنانون الكبار ، وان يكن هذا التنسيق لا يتاتى للانسانية الا نادراً ، واذ ذاك تقفز قفزاً خطواتها نحو التقدم

ولكى يقول الحكيم هذا ـ دراميا ـ يستعين بارستوفان في الفصل الاول ·· هرجه ، وهذره ، ورأيه الهابط فى النساء ، فيصور مجتمع المرأة فارغ العقل ، ضيق الافق ، الا من امرأة تتوفز ، وتتحرق رغبة فى السلطة

ويمزج تصويره لمجتمع النساء ، بتصوير فكاهى لحال الرجال ، الذين يبرز من بينهم بليروس ، القاضى الضعيف زوج براكسا ، وقد سلبته زوجته لباسه ونعله فاضطر الى أن يرتدى ملابسها ويخرج الى الشارع ليسمع من بعد أن النساء جميعا قد فعلن هذا بأزواجهن ، كى يتنكرن فى أزياء الرجال ويحضرن المجلس ويصوتن على قرار يقضى بتسليم النساء مقاليد السلطة

ويستعين فى الفصل الثانى بقصة غرام يقوم بين براكسا ـ وقد وصلت الى الحكم ـ وبين قائد الجيش هيرونيموس . ويكون بين الاثنين اكثر من خلوة بدعوى البحث فى شئون الدولة ، بينما يأتى الزوج الضعيف المغلوب على أمره يطلب زوجته ، فتقول له كاتمة سرها

الخبيثة المدربة ، ان زوجته مشغولة ، وان عليه أن ينتظر حتى تفرغ من جلائل اعمالها ! ..

ثم ينتهى الفصل نهاية مسرحية قوية ، اذ ينتهز قائد الجيش فرصة تعدد مطالب طوائف الشعب المختلفة ، وهتاف بعضها بسقوط براكسا ، فيستولى على السلطة ويصرخ فى وجه رئيسة الحكومة :

– الزمى حجرتك أيتها المراة ..

ولا يدخل الحكيم صميم موضوعه ، حتى ياتى الفصل الثالث ، فيدور حوار فكرى شائق حول أسلوب الحكم ، بين كل من براكسا ،وفيلسوفها ابوقراط ، والحاكم المستبد هيرونيموس .

وكان الاخير قد فاجأ براكسا وهى تحادث الفيلسوف المسجون من وراء القضبان فادخلها اليه ودخل هو معها ، ثم دارت بينهم مناقشة طلية حول الحرية والقوة والعقل . مناقشة سبقها مشهد طريف بين حارس السجن وبين ابو قراط جمع بين الفكاهة والذكاء ، ثم تلاه حديث طلى آخر بين ابو قراط وبراكسا عبر القضبان ، ملاه ابوقراط غزلا فى براكسا ، وتأملا لموقفها السابق ، ونقدا لهذا الموقف . ثم يبلغ الفصل قمته بالحوار الثلاثى الذى ينقد فيه حكم الفرد ويشجب مثلما تشجب الحرية بلا ضوابط ، والعقل بلا عمل أو منهاج .

وينتهى الفصل نهاية قوية أيضا اذ يأمر هيرونيموس فى نهاية الحوار بأن توضع الاغلال فى قدمى براكسا ، وقد ضاق صدره بنقاشها ومطالبها ، كما ضاق بآراء فيلسوفها ونقده المتواصل

هذه هى المسرحية الفكرية التى نشرها توفيق الحكيم فى عام ١٩٣٩ من ثلاثة فصول . وقد رأينا كيف مزج

فيها مزجا بارعاً بين عناصر التشويق والتجسيد على المسرح وبين الموضوع الفكرى الذى التزمه فيها ، وهو الحكم ووسائله المختلفة .

فلما عاد المؤلف الى الموضوع ذاته عام ١٩٥٤ أضاف الىماتقدم فصولا ثلاثة اخرى، تابع فيها مصير هيرونيموس وقد استبد وحده بالسلطان ، وكرهه الشعب ، وهزم فى حرب مع الاعداء ، ولم يعد أمامه سوى الانتحار .

ولكنه مشغول بمصير البلد من بعده ، فهو يعرض الحكم على براكسا دفعاً للفوضى المنتظرة بعد موته . وتجد هذه أنها غير قادرة على الحكم بمفردها فتعرض أن يشترك معها فيلسوفها . ثم يجدون جميعا أن لا بد من مغفل يحكمون جميعا باسمهومن خلفه ، فيتم الاتفاق على فارغ العقل بليروس زوج براكسا ، لينصب ملكا ويحكم البلاد .

ومن اللحظة التى يدخل فيها بليروس المنظر ويعلن انه أصبح ملكا ، تتحول المسرحية الى ملهاة لها طابع الاوبريت ، مقتربة فى هذا من مسرحية الريحانى حكم قراقوش : الرجل الذى يصبح ملكاً رغم أنفه ، ورغم عدم لياقته الواضحة ، وعدم تصديقه هو نفسه بأنه يمكن أن والانتفرجين معا ...

ثم يأخذ الملك الجديد نفسه مأخذ الجد ، ويروح يمارس سلطته فعلا ، وتلتف من حوله بطانة جديدة تسلب البطانة القديمة سلطتها ، فيتعقد بهذا خيط الفكاهة فى المسرحية ، وتغادر - بالتدريج - جو الاوبريت الذى بدأ يعرض العرش على المغفل ، لندخل جو كوميديا المؤامرات ، حين تستأثر كاتمة سر براكسا السابقة بعواطف الملك ، وتتحالف ، هى وزميلان لها ، على دفع الملك ليأمر بوضع براكسا وهيرونيموس والفيلسوف

فى السجن ، بتهمة لا تعلن • ثم ننتقل فى الفصل السادس الى الميلودراما ، وذلك فى مشهد المحاكمة التى يتعرض لها هيرونيموس وبراكسا والفيلسوف ، والتى تبـــدا والثلاثة فى قفص الاتهـــام ، وتنتهى وقد انقلب الميزان تماما فأصبح المتهمون ممثلى اتهام وأصبح ممثل الاتهـام مدانا ، وذلك بعد ثورة ميلودرامية يقوم بها الشـــعب من فوره ويقتحم فيها قصر الملك ويهتف بسقوطه •

واذ ذاك يصيب الفيلسوف أبوقراط هو الآخر تحول ميلودرامى ، وينتقل من موقف المفكر الذى لا يرى امكانية لان يصبح فكره عملا ، الى رجل العمل الذى يهتف : انى لم أعد أفكر •• انى أعمل •• ما أعجب العمل ! حتى ولو بغير تفكير

وتوضح مقارنة الفصول الثلاثة الاولى فى المسرحيـة بالفصول الثلاثة التى أضيفت اليها شيئين هامين حقا :
أولهما أن فن الفرجة كامن فى مسرحيـــات توفيق الحكيم الفكرية ، ينتظر الفرصة الملائمة كى يظهر للناس فى شكل مسل بطريقة ما أو بأخرى • وهو هنا ينتهز فرصة صحبته المؤقتة للمعلم الاغريقى المهزار أريستوفان ليخلق من المسرحيـــة الفكرية شيئا مســليا لدى القراء والمتفرجين معا ••

أما الشيء الثانى ، فهو أن هذا الفن كان مقـــدرا له ان يزداد كما وجرأة اذ يأخذ توفيق الحكيم يودع المسرحيات الفكرية الست التى كتبها ما بين الاعوام ١٩٣٣ ـــ ١٩٤٩ والتى بدأت بشهر زاد وانتهت باوديب

والواقع ان الفصول الثلاثة الثانية التى اضافها الحكيم للمسرحية تنتمى من حيث المزاج والتكنيك الى المسرحيات التى اطلقت عليها اسم مسرحيـــات التوازن والتى بدأت

بايزيس ١٩٥٥ ، وربما تكون قد انتهت بالورطة ١٩٦٦

وليس هذا بمستغرب ، فان الحكيم قد كتب الجزء الثانى من براكسا فى عام ١٩٥٤ ، اى قبل عام واحد فقط من ايزيس . والذى يقارن الجزء الثانى من براكسا بمسرحية ايزيس ، يلفت نظره بشدة ان براكسا الثانية قد كانت بمثابة تمرين اول او مسودة لايزيس ، وذلك فيما يخص مزج الفكر بالفرجة مزجا قويا جريئا ، وفيما يتصل بموضوع الحكم ،ونزاهة الحكم ، ودور المفكر بازائه أهو دور المتأمل المحايد ام دور المشارك الفعال ؟

وفى المسرحيتين ينتقل واحد من المفكرين من التأمل الى العمل . وفيهما ايضا محاكمة ميلودرامية ، يتحول فيها المتهم من موقف المدان الى موقف المدين ، وفيهما شعب غوغائي ضعيف ، يردد ما يقال له ، ثم ــ فجأة ــ يهب لثورة تودى بخصومه .

***

فاذا انتقلنا من براكسا الى بيجماليون ، وجدنا الحكيم يفكر فى الفرجة ايضا ، اذ هو يدير الاحداث الفكرية فى مسرحيته بما يخدم الخط الرئيسى فيها ، وهو : حيرة الفنان بين الحقيقة والحلم ــ بين الفن والحياة ــ بين الواقع والمثال ــ بين المرأة من جسد والمرأة من عاج .

وما يهم الحكيم هنا هو ان يظهر بيجماليون فى مواقف فكرية مختلفة : الفنان يهيم بفنه ويعبده . الفنان يريد أن يحول فنه الى حياة . الحياة تفزع الفنان فيهرب منها ويعود الى التمثال . التمثال يفزع الفنان بكماله الصارم البارد ، وبعده عن الحياة . الفنان يتبين انه ــ مثل أبيه آدم ــ قد سقط من الجنة ، حين اشتهى

الحياة . الفنان فى موقف مستحيل : لا هو قادر على الحياة ولا هو قادر على الفن . الموت هو النهاية لهذه المشكلة المستعصية .

لدعم هذا الخط الرئيسى وتزجيته عند القراء والمتفرجين معا ، يستعين توفيق الحكيم بخيط ثان للقصة ، يجعله يدور بين فينوس وابوللو ، جذبا وارخاء ، فالالهان كلاهما مشتغل بمصير بيجماليون (١) : فينوس تدفعه فى طريق الحب ، وابوللو يريد له طريق الفن .

كما يستعين الحكيم بخيط ثالث للقصة ، بما يدير من احداث بين ايسمين ونارسيس من قصة غرام ونفور وعودة .

هذا الى جوار رقصات بنات الكورس وتعليقاتهن على الشخصيات ، وما ينص عليه الحكيم من الاضاءة المتغيرة فى الغابة .. متغيرة حسب احداث المسرحية ، سكونا وحركة وهمسا ، وعاصفة .

---

(١) كان العقل الباطن عندتوفيق الحكيم مشغولا بالف ليلة وليلة ، وهو يستخدم هنا فكرة انشغال الالهة فينوس والاله ابوللو بمصير عاشقين من البشر ، كل منهما متحمس لاحد العاشقين ، حريص على تزجيته وانجاحه من كل سبيل

ففي حكاية الملك قمر الزمان ابن الملك شهرمان ، تتحمس العفريتة ميمونة بنت الدمرياط لقمرالزمان، وتطرى جماله وتفضله على ابنة ملك الصين ، الفاتنة التى لم يخلق الله فى زمانها احسن منها ، بينما يرى الجنى دهنش بن شمهورش ان الصبية التى وقع فى غرامها اجمل من الفتى وابدع ، ومن ثم يدخل الاثنان فى تنافس شديد حول الفتى والفتاة ..

وهو عين ما يحدث فى بيجماليون بين فينوس وابوللو ..

وقد عرضت فكرة هذا الانشغال الدفين بالف ليلة على توفيق الحكيم ، فدهش ـ كما دهشت ـ لعمق اثر الكتاب المصرى وقال: حتى ونحن مع اساطير اليونان لا تتركنا الف ليلة وشأننا !

وهذا بدوره يوضح ان فنان الفرجة لم يغب قط من روح توفيق الحكيم حتى وهو يكتب مسرحياته الفكرية

فليس صحيحا اذن ما يقوله الحكيم في مقدمة بيجماليون من أنه لم يفكر في التجسيد على الخشبة حينما كتب المسرحيات الثلاثالتي عرضنا لها حتى الان.

الصحيح انه أودع في هذه المسرحيات من عناصر التجسيد المختلفةما يكفي كيتعبر الواحدة منها ما يسميه الحكيم نفسه : « الهوة بيني وبين خشبة المسرح »

ومعنى هذا انه قد نظر اليها على انها أعمال مسرحية وليس مجرد كتب تتخذ الحوار وسيلة لتداول الافكار .

صحيح انه يتساءل ـ وهو محق ـ عما اذا كان يلزم لهذه المسرحيات أسلوب خاص في الاخراج يسميه هو : « وسائل غامضة من موسيقى وتصوير وأضواء وظلال ، وحركة وسكون ، وطريقة ايماء والقاء !. . وكل ما يحدث جوا يهمس بما تهمس به تلك المعاني المطلقة » ثم ينتهي الى القول : ولا هذا أيضا مجد .

ولكن هذا التساؤل لا يخرج عن كونه احد مظاهر القلق التي ينظر بها الفنان الىعمله في كثير من الاحيان . خصوصا اذا كان هذا الفنان في مثل قلق توفيق الحكيم غير العادي . قلق مقدس جعله يتقلب بين الوان عديدة من الكتابة ، وبين صنوف كثيرة من المسرحيات .

السبب الرئيسي في ان المسرحيات الثلاث : شهر زاد، وأهل الكهف وبيجماليون لا تعبر الهوة بين توفيق الحكيم وبين جمهور عريض ( اذ أنها تلقى دائما جمهورا محدودا ولكنه مخلص . حدث هذا اخر مرة حين عرض المسرح القومي شهر زاد لاول مرة رغم تحذير توفيق الحكيم واحتجاجه الشديد ) يكمن في شيء أشار اليه الكاتب في مقدمته القصيرة الكاشفة ، لمسرحية بيجماليون :

« السبب بسيط : هو اني اليوم اقيم مسرحي داخل

الذهن ، وأجعل الممثلين أفكارا تتحرك فى المطلق من المعانى مرتدية اثواب الرموز ! .. انا حقيقة مازلت محتفظـــا بروح coup de théâtre ولكن المفاجآت المسرحية لم تعد فى الحادثة بقرر ما هى فى الفكرة .. »

اى ان توفيق الحكيم يصمم مسرحياته على اســاس الفكرة ، ويخضع ما عدا هذا لمصلحة الفكرة أولا واخيرا ـ ماسميته أنا من سنوات : الواقع الخاضع للفكرة ـ وذلك فى معرض الحديث عن « عودة الروح » ، وأســـــلوبها الفنى .

ولا باس مطلقا بهذا الاسلوب ، ولكنه يلقى على الفنان عبئا شديد الثقل ، ويكبله بسلسلة محكمة الحلقات عليه ان يخلص نفسه منها ان كان يأمل فى رضى جمهور كبير

واعتى حلقة من حلقات هذه السلسلة تتمثل فى نوع الفكرة التى يختارها الكاتب ، وفى طريقة معاملته لها

ان على هذه الفكرة أن تكون قوية جريئة ثورية ، يطلقها الكاتب من عقالها كما تطلق القذيفة ، ثم يتركها تتخــــذ المسار الذى ترتضيه لنفسها ، فتنشىء لنفسها عــلاقات وعلاقات مضادة ، توافق آراء الكاتب حينا ، وتعارضها احيانا ، بل وتسخر من هذه الأراء وتفندها فى بعض الاحيان .

ذلك دائما دأب الفكرة الدرامية . ما أن تخرج من رأس الكاتب حتى لتتخذ لنفسها حياة منفصلة عنه ، وارادة ليست بالضرورة نابعة من ارادته .

لابأس بالفكرة اساسا مسبقا لمسرحية ما ، ولكن على الكاتب أن يكسوها الدم واللحم ، أو فى القليل : عليه أن يتركها تخلق لنفسها هذا اللحم ، وتجرى فى شرايينها الدم اللازم لبقائها .

اما ان يطلق الكاتب الفكرة ثم يروح يطاردها ، كما يطارد العلماء الصواريخ الموجهة ، لتسير فى مسار معين لاتتعداه ، والا تعقبتها أجهزة الرصد والتصحيح ، فانما يخلق ادبا مسرحيا يعتمد على الحوار والنزاليات والمفارقات وماشئت من ادوات العقل وزاده ، لكنه لايخلق المسرح الفكرى الحى

ان موقف توفيق الحكيم من افكاره فى هذه المسرحيات الثلاث يتمثل تمثلا طيبا فى موقف بيجماليون من جالاتيا فى مسرحية الحكيم . اخرج بيجماليون عمله الفنى الكامل وطلب له الحياة ، فلما استوى حيا ، له ارادة مستقلة ، سخط بيجماليون عليه واراد ان لا يخرج عن مسار ارادته . فلما عادت جالاتيا تمثالا ساء الفنان برودها وغياب الحياة عنها فحطمها ، ففقد الفن والحياة معا ، واقام محيرا بين القطبين حتى انقذه الموت .

وحدث الشىء ذاته لشهريار . فقد ازهق فى داخل نفسه ، حياة تمثاله الجميل شهر زاد ، وقرر الهرب الى حياة العقل البأردة فلا هو رضى بهذه الحياة ، ولاهو نسى جسد شهر زاد وقلبها . « هجر الارض ولم يبلغ السماء ، فهو معلق بين الأرض والسماء » ، كما تقول شهر زاد .

كذلك تدور الاحداث على هذا النحو فى أهل الكهف : فحين يفلح مشيلنيا فى التخلص من بريكسا القديمة اى من التمثال الكامل للجمال — او من المثال — او من جالاتيا العاجية ، ويرضى بأن يعيش مع بريسكا الجديدة — بريسكا ذات اللحم والدم ، يقيم الحكيم بين الحبيبين ستارا مازلا من القلق والنفور ، يسميه : الهزيمة بازاء الزمن .

فيجعل الحبيبين يقرران ان الزمن لا يمكن تجاوز حواجزه ومن ثم فلا مفر من ان يعود ميشلينيا الى الـكهف .. اى الى الموت ، فلا هو انتفع بالخيال ، ولا هو رضي بالواقع.

وواضح ان توفيق الحكيم لو كان اطلق شخصـياته حرة التصرف والمسلك،ومنحها القدرة حتى على معارضته، لكان موقفها قد تغير عما أراد لها ـ بالخيط المشـدود ـ أن تكون .

اذن لكان بيجماليون قد تزوج جالاتيا وعاشا فى ثبات ونبات كما تريد الاسطورة اليونانية . او لكانت جالاتيا قد ثارت على التمثال واصرت على الحياة كمـا فعلت اليزا دوليتل فى مسرحية برناردشو .

وفى هذه الحالة كانت المسرحية ـ ككل ـ تفيد فائدة عظمى من هذا الصراع الدرامى الاضافى الذى يقوم بين الفنان الخالق وبين شخصياته ، فان هذا الصراع خليق ان يدعم صراع الشخصيات فيما بينها ، وبهذا تقـوى المسرحية وتزيد قدرتها على الاقناع .

ولكن الحكيم ليس مشغولا بمصائر شخصياته داخل المسرحيات قدر ما هو مشغول بمصيره هو ، ومصـير قضية عظمى ظلت تواجهه طول حياته وهى قضية الفن والحياة ، فجعل من كثير من مسرحياته تفتيشا دراميـا عن جوانبها المختلفة .

***

بعد بيجماليون ، كتب توفيق الحكيم مسرحية :سليمان الحكيم . وغلف الفكرة الرئيسية فيها ـ مأساة التناقض بين القدرة والحكمة ـ بغلاف سميك من التشويق والمرح والحكاية العجيبة واستخدم ـ لاول مرة في مسرحه ـ عنصر الثنائى الكوميدى الذى كان مقدرا له أن يعود اليه

من بعد فى مسرحيات مثل : الايدى الناعمة وبنك القلق. استخدمه هنا فى شخص الصياد والجنى .

واضاف الحكيم الى هذا كله قصة غرام مثلثة ابطالها هم : الملك سليمان الذى يحب الملكة بلقيس ولا تحبه ، وبلقيس التى تحب منذر ولا يحبها ، والوصيفة شهباء التى تحب منذر وتكتم غرامها به كتمانا عنيفا ، بحيث لا يدرى به حبيبها الا قرب النهاية .

وآلف توفيق الحكيم فى مسرحيته بين روايات القرآن والتوراة عن قصة النبى سليمان مع ملكة سبأ ، ثم استعان باعاجيب الف ليلة ورمزها الخالد : جنى القمقم ليهدى الينا عملا فنيا حافلا بأسباب الفرجة والفكر معا .

وقد سار الفنان فى سليمان الحكيم على نهجه السابق فى مسرحية بريسكا ( الجزء الاول ) من تأخير مناقشة الفكرة الرئيسية فى عمله الى قرب النهاية ، فهو يناقش هنا ما ينتج عن انعدام التوفيق بين القدرة والحكمة فى حديث هادىء حزين جعله يدور بين بلقيس والملك سليمان ، بعد ان فقد الاثنان حبيبهما رغم توسلهما بالقدرة والسلطان - يناقش هذه الفكرة فى المنظر السادس ، ولم يبق على انتهاء المسرحية الا دقائق وبهذا يضمن الكاتب ان يخلو الجو لعناصر الفرجة أطول مدة ممكنة .

وتنجح هذه الطريقة فى تشويق القارىء أو المتفرج . والواقع اننا نجد انفسنا فى سليمان الحكيم بازاء مسرحية طريفة حقا ، مسرحية خليقة بأن ترضى الجمهور العريض بما تحوى من قصة غرام ملتهب واعاجيب تخطف الابصار على المسرح ، واستعراضات مسرحية مشوقة مثل وصول

موكب بلقيس ، وما يقام لها من حفل موسيقى راقص .. الخ

وفى الوقت ذاته يرضى الحكيم جمهور الفكر بما يقدمه من مناقشة غير عسيرة ولا متزمتة لفكرة القدرة والقوة .

ولولا عيب واحد فى هذه المسرحية ، وهو بروز عنصر الحكاية فيها على حساب عنصر الدراما ، لكانت واحدة من انجح المسرحيات التى حاول فيها الكاتب أن يوفق بين الفكرة والفرجة .

وأبرز مظاهر هذا البروز الضار للحكاية على حساب الدراما ، المشهد الاخير فى سليمان الحكيم ، الذى يأتى كنوع من تجاوز الذروة Anti-climax ، فهو لا يقدم شيئا جديدا لجوهر الدراما ، وكل وظيفته ان يؤكد من جديد عجز سليمان ، رغم قدرته على أن ينفذ مشيئته فيما حوله .

لقد عجز من قبل عن ان يخضع القلب البشرى ، وهذا المشهد السابع يلح فى تأكيد هذا العجز ، بأن يظهر سليمان جثة هامدة مستندة الى عصاه تأتى جموع الحشرات فتنخر العصا ، فتقع الجثة على الارض ويبين للجميع ان الملك الذى كان سليمان لم يعد له وجود .

ان هذا المشهد ينتمى الى حكاية سليمان ، لا الى دراما سليمان . أى أنه جزء من عمل روائى عن سليمان الحكيم قادرا وعاجزا ولكنه ـ بالتأكيد ـ لا وظيفة أساسية له فى دراما سليمان .

ان دراما سليمان تدور حول صراع بين قوته وحكمته من جهة والقلب البشرى من جهة أخرى ، وهو صراع مفتوح ، النصر والهزيمة فيه ليسا من نصيب احد حتى يتم حسم القضية .

اما هزيمة سليمان وقدرته أمام الموت ، فليست دراما على الاطلاق . انها قدر محتوم يشارك سليمان فيه بنو البشر اجمعين .

ان افتتان توفيق الحكيم بالحكاية ــ كفن هو الذى دفعه الى تضمين هذا المشهد مسرحيته الفاتنة ، كما دفعه فى مشاهد سابقة الى تضمين قصة غرام الصياد بفاتنته الشقراء ذات العينين الزرقاوين ، التى أحبها فى السوق ثم اعتقها ، لانه لا يؤمن بجدوى امتلاك القلب البشرى بالقوة القاهرة .

ويريد توفيق الحكيم بهذه الحكاية الجانبية ان يظهر حمق سليمان الحكيم بازاء بساطة ونقاء قلب الصياد ، ولكنها مع ذلك ــ ورغم جمال الحكاية فى حد ذاتها ــ تسهم فى تمييع المسرحية الى حد ما . وان كان توفيق الحكيم قد تعلم هنا ، وبالقياس الى مسرحيتى أهل الكهف وشهر زاد ــ ان يكبح من جماح افتتانه بالحكاية ، وان يلتفت التفاتا أكبر الى الدراما .

الفصل الثالث

# مسرح على الورق

« قامت الصحافة الجديدة الناهضة بتخصيص مكان لي هو بمثابة مسرح خاص بي على الورق ، أعرض عليه ما يحلو لي من صور الحياة والمجتمع ، غير مقيد باضطراب احوال الفرق المسرحية من حولي وازماتها المتكررة . »

هكذا وصف توفيق الحكيم فى سجن العمر ، علاقته بجريدة اخبار اليوم ، التى اصبح منذ عام ١٩٤٥ يكتب لها مسرحية من فصل واحد أو أكثر ، يطرق فيها ما « يحلو له » من موضوعات ، وهو النتاج الذى جمعه فيما بعد بعنوان : مسرح المجتمع .

ولا جدال فى أن أحدا لم يتدخل مباشرة لتوجيه الكاتب الى اختيار موضوعات بعينها ، غير أن قلة الاقبال التى كانت من نصيب المسرحيات الفكرية ، علاوة على احساس توفيق الحكيم العام بأنه يكتب فى صحيفة سيارة ، ذات جمهور عريض ، كل هذا قد ساعد فنان الفرجة على أن يظهر بقوة فى هذه المسرحيات ، وان يستمد موضوعاته من صميم الواقع المحيط به . هذا — بالطبع — الى جوار ما يقرره توفيق الحكيم نفسه فى مقدمته القصيرة لمسرح المجتمع ، من أن طبيعة الفترة التى كتبت فيها المسرحيات ، كانت تفرض الاهتمام بالمجتمع ومشكلاته ، فقد كان العالم قد تخلص — اثوه

ـ من حرب عالمية مدمرة ، واخذت مشكلات الحـــرب تتراجع وتتقدم عوضا عنها مشاكل اكثر عتوا والحاحا هي مشكلات السلام .

وانعكس هذا على المجتمع المصرى ، فأخذت التناقضات فيه تبدو بوضوح : استعمار جاثم ، وعفن حكومى مزمن ، وفقر شامل وحرب فى المنطقة ، وقلق فى الشـــباب ، وتطور اجتماعى تكتنفه العقبات .

كل هذا تناوله توفيق الحكيم فى « مسرح المجتمع » وردد فيه أصداء قوية من أعماله الواقعية النابضة مثل: «يوميات نائب» و « عودة الروح » ولكنه الى جوار هذه الاعمال الواقعية التى تغلب على المجمـــوعة ، لم ينس هموم فنان الفكر فعبر عنها ـ بصورة او باخرى ـ فى اكثر من عمل (١) .

والمنظر العام الذى يكشف عنه مسرح المجتمع يمكن مقارنته بالمنظر العـــام الذى تقدمه لنا يوميات نائب ، حتى ليصح ان نسمى مسرح المجتمع باسم آخر هو : « يوميات كاتب فى القاهرة . »

فكما تعرض توفيق الحكيم لموضوعات خاصة وعامة معا فى اليومات ، ابتداء من زفة التليفون ونفاق قاضى المحكمة الشرعية ورتابة حياة موظفى الحكومة فى الارياف وفهلوة مأمور المركز وحيويته الى المفارقة الشديدة بين واقع الفلاحين المر وجهلهم وتحـــضر قوانين نابوليون المستوردة من فرنسا لتطبق فى صميم الريف ـ كما فعل هذا فى اليومات ـ فعل نظيره فى مسرح المجتمع .

ارهف توفيق الحكيم اذنيه ، وسدد بصره ، والتقط

---

(١) بل انه كتب ، فى أواخـــر هذه الفتـــرة « ١٩٤٥ ـ ١٩٥٠ تقريبا » عملا فكريا صرفا هو : « أوديب ـ ١٩٤٩ »

الحوادث التقاطا مما يقرأ فى الصحف او يتناهى اليه خبره ، أو يحدث فى البيت والشارع والديوان ووراء أبواب القصور السميكة . وكانت النتيجة بانوراما كاملة للحياة فى القاهرة ، تلقى أكثر من ظل على حيـــاة مصر بأكملها فى تلك الفترة .

ولعل : عمارة المعلم كندوز ، هى أقرب نقطة يبلغها مسرح المجتمع فى اقترابه من يوميات نائب . وفيها اثبت فنان الفرجة انه ـ عوضا عن ان يكون قد نام او اغفى ، او حتى ضعف ـ قد ازداد قوة ، وطول لسان ، ونمت له عضلات ، وزادت قدرته على اللذع والفضح ، كل ذلك دون أن ينقص كم الفكاهة عنده .

لقد اصبحت طريقته اكثر ايجازا ، واضحت افكاره اكبر نضجا ، وأوفر استعدادا للدخول فى اشكال فنية، لا شك فى شرعيتها كمسرح وفرجة ، الى جوار جانبها الفكرى .

وساعد على هذا القصد ، وتركيز الفاعلية ، الوسيلة الفنية التى اتخذها توفيق الحكيم لفنان الفرجة ، وهى مسرحية الفصل الواحد ، التى تشـــبه فى أثرها المركز وحسمها ، الرصاصة تطلق من بعد قليل فتصيب الهدف اصابة مباشرة .

فى « عمارة المعلم كندوز » يلتقط الكاتب حادثة وقعت فى الحياة فعلا ونشرت عنها الصـــحف يومذاك ، تدور حول جزار بلدى زوج بناته الثلاث عن طريق عمارة له وعد بها الزوج الاول فالثانى فالثالث على التـــوالى ، ووصل بهذا الى هدفه ، مفيدا من الطمع والشراهة التى تصيب الناس فى مجتمع رأسمالى يقوم على النجاح من أيسر السبل .

يلتقط توفيق الحكيم هذه الحادثة فيعري بواسطتها المجتمع تعرية قاسية، ويعرضه فى ضوء النقد بلا رحمة، من أول الجزار الذكى ، الشاطر ، الى آخر الشطار الاخرين الاقل ذكاء - عرسان بناته الذين ظنوا أن وراء القبة شيخا فجاءوا يطلبون العمارة وهم يزعمون انهم طالبو زواج .

كلهم يدينهم فنان الفرجة ، ويظهر طمعهم - حتى الشاب الذى يضع قدميه على أولى درجات الحياة العملية ، سرعان ما يدخل هو الاخر فى اللعبة - لعبة الامتلاك بلا عمل - ويقبل الشقة أولا وثلث العمارة من بعد وهو راض سعيد ، لاتتحرك فيه فكرة ولا يعتوره شك فى أن هذا هو الطريق القويم .

ويرى معاون البوليس ذلك - يرى أن الجميع شركاء فى اللعبة - أو الجرم - فيوصيهم بأن يتفقوا فيما بينهم على تقسيم الغنيمة ، ويوافق الجميع فى حماس .

وعبثا نحاول أن نجد هنا جانيا ومجنيا عليه . فالجميع جناة ، وان كان المعلم كندوز أقلهم جناية ، فانه - مثل مسز وارين فى مسرحية برناد شو ، البغى التى جعلت من الدعارة تجارة واسعة منظمة على اسس راسمالية علمية - يقول : ما دام المجتمع قد نظم نفسه على أساس من الربح والخسارة وحدهما ، فلماذا أخسر ؟ ولم لا ألعب بكل أوراقى ؟ انا على الاقل عملت فملكت . والعرسان يريدون ان يملكوا بلا عمل .

المهم انه فى هذا القالب الفكاهى الممتاز - لنتذكر منظر المعلم وهو يحشر نفسه حشرا فى البنطلون ! - القائم على تصميم فنى دقيق : لنذكر سوء الفهم المضحك بين الخطيب الشاب وابى خطيبته حول الشقة والعروسة

الذى يتضمن نكتة جنسية تنتمى الى المسرح الهزلى الفاقع : حين يسأل الخطيب المعلم كنـــدوز : هى ( أى الشقة والعروس معا ) • مقفولة ؟ ولنذكر ايضـا الخطيب الثالث الاصلى الذى راحت عليه نومة ، فجـاء يطلب نصيبه من الغنيمة ــ العمارة والعروسة معا ــ بعد فوات الاوان ! ــ اقول المهم انه فى هذا الحيز الصغير الذي تشغله « عمارة المعلم كندوز » يقارن المؤلف مقارنة عميقة وفعالة بين الوصوليين والذين يعملون ، ثم يفرق بين عمل وعمل لشخص واحد : المعلم كنـــدوز كان فى الاصل شريفا ، تزوج امرأته وهيبة فى حد ذاتها » كما يقول ــ لم يجر وراء مال ولا عقار . طلب الانسان فيها ، هو رجل الشعب الغلبان ، الذى لا سند له اذ ذاك من علم أو جاه او تجارة •• بينما يسعى المتعلمون سـعيا محموما وراء الذهب بمجرد أن يصل الى آذانهم رنين ــ اى رنين . . !

ثم يفسد المعلم كندوز من بعد ، لان كل ما حوله فاسد ــ يفسد وهو يعلم انه قد فسد . ولكنه لا يريد أن يغير مما يحيط به شيئا : « هل المعلم مدبولى هو الذى سيصلح الكون ؟ انا طول عمرى ابن سوق . »

وهكذا ينتهى فنان الفرجة الى هذه الادانة الكاملة للمجتمع ، ادانة لا تستثنى أحدا ولا ترى مخرجا . كل هذا فى اطار الفكاهة اللذيذة السهلة ، تظن من فرط سهولتها أنها لا تقول شيئا ، وهى تقول كل شىء !

وهذه الادانة الشاملة ذاتها نجدها فى عمل آخر من اعمال فنان الفرجة هو : « اعمال حرة » ، الذى يختار فيه توفيق الحكيم موقفا هزليا ممتازا ، يستغله ليقول من خلاله شيئا جادا كل الجدية .

فثم شركة تسمى : شركة التعهدات والتوريدات المتحدة تقوم بتوريد المهمات للحكومة . وفى هذه الشركة يعمل طائفة من الموظفين مساء ، أما فى الصباح فانهم هم انفسهم يعملون فى خدمة الحكومة . فى المساء يوردون البضائع للحكومة نيابة عن الشركة ، وفى الصباح يستلمون هذه البضائع ذاتها من الشركة نيابة عن الحكومة !

ويفاجئهم رئيسهم فى الحكومة ذات مساء ، فيظنون ان امرهم قد افتضح ، فهم فى نظر القانون المالى وفى نظر انفسهم مجرمون ، الا واحدا منهم يقول فى منطق لا يقاوم:

« القانون المالى لا يسمح بالشغل ويسمح باللعب ؟ لعب الطاولة على المقاهى من الساعة الرابعة بعد الظهر الى منتصف الليل ؟

انه لا يرى فيما يفعل جريمة . على العكس انه انما يشتغل فى اوقات الفراغ بالاعمال الحرة !

ويغادر الموظفون المزدوجــو الشخصية هؤلاء مقر الشركة ــ رغما من منطق زميلهم ــ خوفا من كبسة الرئيس الحكومي . غير أن هذا الرئيس ذاته يتعرض لكبسة من نوع مخالف . تهجم زوجته على المكان لتتحقق مما يقال لها عن غرامياته وسهراته الحمراء . وفعلا تجده فى صحبة غانية مغنية ، من النوع الذى يبيع كل شيء !

ويتأزم الموقف وتوشك الامور ان تندفع الى منحنى خطر ، ولكن الانفراج يحـــدث ببساطة . يهدى مدير الشركة الى زوجة الرئيس الحكومى سوارا من ذهب ، على زعم أنه عينات ، وانه ــ على كل حال ــ سيخصم ثمنه مما يدين به زوجها الشركة من مجهود « بوصفه مستشارا مرتقبا لها » . فتقبل الزوجة الهدية دون مقاومة تذكر ، وينقلب الوضع امامها بالنسبة لزوجها ، فبدلا

من أن يكون عربيدا ، يصبح فى التو رجلا مضحيا ، يستغل وقت فراغه ـ هو الاخر ـ فى عمله الحر .

وتنصرف الزوجة ، فترن ضحكة الغانية المغنية وهى تقول :

ـ عمله الحر ؟! حر جدا !

اى نعم حر جدا .. فى الاستغلال ، والنصب على الحكومة وعلى الناس . الادانة الشاملة موجودة هنا ، كما قلت ، وكذلك شبكة الفساد التى تلف فى خيوطها كل شيء وكل الناس . الرؤساء والمرؤوسين . الحكومة. والقطاع الخاص ( كما نقول اليوم ) الزوجة « الشريفة » والغانية الخارجة عن الشرف !

يقول فنان الفرجة كل هذا بطريقته اللذيذة المحببة، مستخدما شخصيات منتزعة من واقع الحياة المر :فنانة نمطية من نسل : الراقصة كذا شيكابوم ، ومدير شركة نصاب ، بارد الاعصاب ، لا تنقطع له حيلة ، وموظفون متمرسون فى فن السرقة بلا عقاب ، يأكلون مال النبى ـ لو طالوه ـ وساع مدرب على التآمر وتسهيل الصفقات المريبة ، مادية وجسدية معا !

***

والى جوار هذا الهجاء المركز القاسى ، توسل فنان الفرجة بوسائل مسرحية اخرى ، اكبر حيزا ، وان لم تكن أقل فاعلية .

فى مسرحية اللص ذات الفصول الاربعة ـ ويصفها الكاتب بأنها من وحى رجال المال والاعمال ! ـ يستخدم توفيق الحكيم الميلودراما ـ اساسا ـ وسيلة للتشويق . يعرض لنا قصة الباشا رجل الاعمال الشرير ، الفاسد الخلق المنعدم الضمير ، وابنة زوجته ، البريئة ، العفيفة،

التى تناضل طوال المسرحية دفاعا عن شرفها ضــد شهوات الباشا . كما يعرض موضوع كفاح الشباب البرىء ، المليء بالمثل « الخاوى الوفاض » ضــد الشر المستطير الذى يمثله فساد المجتمع وأصنامه من أمثال الباشا . ويرسم صورة مقنعة للمرأة المغرمة المحتاجة ، زوجة الباشا وأم البنت ، وهى معذبة ممزقة بين حبهــا لزوجها ، وخــوفها من أن تقع ابنتها فى الشراك التى ينصبها الرجل الوغد بهداياه الغالية « والحاحه الذى لا يكل .

ويضيف الكاتب الى هذا كله مناظر مشوقة تستعير اساليب الادب البوليسى ، فيبدأ المسرحية بالشاب وهو يقتحم غرفة نوم الفتاة للسرقة ، فلا ننتهى من هــذا الاستهلال المثير الا وتطالعنا مفاجأة أخرى هى أن اللص ليس لصا ، وانما هو شاب فقير كل ما يطلبه من دنياه هو مائة جنيه يفتح بها مكتبة يكسب منها عيشه ، بعد ان طال عمله عند صاحب مكتبة استغلالى بشع .

وسرعان ما نتبين ان الفتاة تعرف الشاب فعلا ، فقد سبق ان اشترت كتبا دينية من مكتبته ، ويتبــادل الشابان الانباء والآراء ، ويدور بينهما حــوار مسل ، وذكى ، من النوع الذى يبرع فيه توفيق الحكيم ، والذى ينقلنا فيه من موقف الى موقف ، فاذا الشابان قــرب نهاية الفصل الاول قد تآلفا وتحابا ، وتعاهدا على الزواج

وهنا يطرأ الباشا على الاحداث ، فيفاجىء الاليفين والفتاة تودع فتاها على وعد باللقاء غدآ للزواج ، بعد الفرار بما خف حمله .

ويكون طراد بين الباشا والشاب ، يطلق فيه الاول الرصاص على الثانى ، بحسبانه لصــا اولا ، فلما يتبين

انه صديق للفتاة من دونه ، يلذ للباشا أن يعذب الفتاة بتهديد التبليغ للبوليس ، ان لم تخضع لشهواته . وهنا يتفتق ذهن الفتاة عن حيلة ذكية تفوز بها بالزواج من حبيبها ، وترد عنها كيد الباشا فى الوقت ذاته . فهى توحى للباشا أنها سوف تتزوج الشاب زواج مصالح فقط ، لتتستر وراءه ، ولكى يحصل الباشا على ما يريد من امرأة فى كنف رجل آخر ، بدلا من بنت لم تتزوج ، وبهذا يدفع عن الباشا و « خليلته » القيل والقال ..

هذا بعض ما تحويه مسرحية « اللص » من اثارة ، وحوادث زاعقة ، وحسن تدبير وتحريك للاحداث ، يقطع بصلتها بالمسرحية المحكمة ، ويؤكد انتسابها الى الميلودراما فى أكثر صورها جذبا لانتباه عامة المتفرجين .

غير أن توفيق الحكيم يستخدم الميلودراما الاستخدام الذكى ذاته الذى لجأ اليه كتاب مشهورون فى المسرح : شكسبير مثلا فى عطيل ، وبرنارد شو فى تلميذ الشيطان وبريشت فى أوبرا بثلاثة قروش ، لانتاج عمل فنى يستمد روحه من الميلودراما ، ولكنه يضع على أساسها بناء فوقيا من الفكر والنقد الاجتماعى والمفارقات والفكاهة يعلو بالعمل كثيرا عن مستوى الاثارة وحسب .

وكما فعل نجيب محفوظ من بعد فى رواية : « اللص والكلاب » حين استخدم كلمة اللص استخداما ساخرا ليشير الى أن اللص هنا ليس اللص الفعلى الذى علق عليه المجتمع شارة اللصوصية ، وانما هو المجتمع كله ، وافراد بعينهم فيه هم اللصوص الحقيقيون وان تستروا وراء واجهات من الشرف ، كذلك فعل توفيق الحكيم . فاللص عنده ليس الشاب الذى جاء يسرق فعلا ، فى مناسبة بعينها ، لن يعود بعدها السرقة ، وانما هو

الباشا المحترم ، ممثل طبقة بزيها من الناس تسرق اليوم وغدا وبعد غد .. طبقة يقوم وجودها على السرقة كمبدأ واسلوب حياة ، او كما يقول الشاب فى وصفها : تسمى نفسها طبقة رجال المال والاعمال ، ولكنها تأخـــذ المال لنفسها ، وتترك لغيرها الاعمال .. !

فهذا اذن فنان الفرجة فى توفيق الحكيم نخرج من عباءة فنان الفكر ، ليؤكد ذاته ، ويطالب بجمهـــــوره العريض . ولكنه ليس الفنان الاول الذى عرفناه ايام جوق عكاشة ، يسعى الى التسلية وحسب ، بل هو يضع كثمرة من ثمار معاناته للتجربة الفنية أولا ، ثم الصراع مع فنان الفكر ـ كثيرا من الافكار فى قالب التشويق . بل انه فى الواقع لأمهر وافعل فى استخدام الافــــكار استخداما مسرحيا من زميله فنان الفكر الذى أخـرج من قبل شهر زاد ، وأهل الكهف واوديب وبيجماليون . أقدر منهما فى استخدام الفن وسيلة ، وان لم يعن هــذا بالضرورة أنه أقدر فى اخراج الفن فى المطلق . فان هذا يحدث أحيانا وأحيانا أخرى يعجز فنان الفرجـــة عن التوظيف المقنع للفكر فى عمل حى مشوق .

***

لفنان الفرجة أيضا مسرحية أخرى حاول فيها أن يحمل العمل الجماهيرى العريض افكارا واضحة محددة مما عرضها فنان الفكر فى المرحلة السابقة . تلك هى مسرحية : العش الهادىء .

هنا نجد كثيرا مما يشوق المتفرج العادى ، من حوادث ومواقف وشخصيات ، ولكننا فى الوقت ذاته ، نجد أصداء من اعمال سابقة لتوفيق الحكيم، فى مرحلة تغلب الفكر عنده

على الفرجة . نجد آن اصداء من بيجماليون وشهر زاد، ورصاصة فى القلب ..

والموضوع الرئيسى هنا هو الفنان فى قبضة المرأة : مثل بيجماليون فى مسرحية الحكيم ، يقع فكرى ، بعد غرام رومانسى مفاجىء ، فى براثن المرأة الزوجة ، ويدرك كم هو جلف ، وخال من الشعر ذلك العيش فى العش الهادىء ، حيث المرأة تجلب فى اتجاه البيت والاولاد ، وواقع الحياة ، بينما موهبة الفنان تجذب فى اتجاه البعد عن هذا كله ، والبحث عن مصدر للالهام .

والمسرحية ـ فى الواقع ـ تردد نغمات من مراحل ثلاث كان قد اجتازها توفيق الحكيم حتى ذلك التاريخ ..

الفصل الاول منتزع انتزاعا من واقع أواسط الاربعينات فى مصر حيث تجار الخيش ينتجون للسينما ، ويشترون كل شىء بأموالهم ، النجوم الفاتنات ، والمخرجين ، والكتاب . أى مرحلة مسرح على الورق .

نقد المجتمع هنا يطفو على السطح ، وتبرز فيه الرغبة فى الاضحاك ، وان لم يخل الضحك من بعض المرارة . الشخصيات نمطية جاهزة : غنى الحرب الجلف الساذج المخرج الفاقد الايمان . النجمة فى موضعها التقليدى بين حبيب القلب ، وحبيب الجيب ، ثم المؤلف الحائر وسط هذا كله ، بين متطلبات فنه ، وضرورة الكتابة بالامر . ولكن النغمة السائدة ليست الرغبة فى تغيير هذا الواقع الشائن قدر ما هى الرغبة فى استغلاله للضحك .

اما الفصلان الثانى والثالث (والثالث خاصة) فينتميان الى فترة رصاصة فى القلب ، اذ كان توفيق الحكيم يحاول محاولة أخيرة ان يصل الى الجمهور العريض دون تنازلات ذات بال . هنا يعود الفنان الى موضوع المبارزة الغرامية

والجنسية ، الرشيقة والمتحضرة بين فنان مثالى ، وبين امرأة جميلة ذكية ، قادرة على ادارة الحوار الفكرى والعاطفى .

ويقع الفنان فى براثن المرأة ، وتتزوجه بعد ان تقطع على نفسها العهود بأن توفر له ظروفا مواتية لفنه ، وبهذا تختلف النبرة قليلا عن مصير الفنان فى رصاصة فى القلب ، حيث يقع الرجل فعلا فى غرام المرأة ، ولكنه يفلت ـ بما يشبه المعجزة ـ من مصيدة الزواج

ويمهد زواج فكرى من درية لانتقال المسرحية من جو رصاصة فى القلب الى جو بيجماليون ، بما تصوره من مفارقة صارخة بين الغرام الرومانسى وواقع الحياة ، وما تقدمه لنا من مقارنة بين جمال الوهم ومرارة الحقيقة .

وبهذا نصل الى مرحلة ثالثة من مراحل فن الحكيم، هى المرحلة التى كان الفكر فيها يغلب على مسرحياته

غير ان علاج الموضوع هنا مختلف تماما عن نظيره فى بيجماليون . فى المسرحية الاخيرة تغلب النزعة الشاعرية المذبة على العمل ، وذلك بفضل جو الاسطورة من جهة ، وعزم الكاتب الواضح على ان يكتب عملا يوجهه اساسا لجمهور المثقفين .

اما فى العش الهادىء ، فان فنان الفرجة هو الذى يسيطر على الموقف . وعلاج التناقض بين الرجل الفنان وبين المرأة الزوجة والام ، يتم على المستوى الواقعى الصرف ، المستوى الذى تجده فى تمثيليات الاذاعة وفى الافلام المصرية . والمؤلف لا يكتفى بالعلاج الواقعى ، وسيلة للتشويق ، بل يستخدم وسائل اخرى منها المفارقة المضحكة التى تأتى بممرضة جاءت ترعى مريضا ،

فاذا بها حامل فى اواخر ايامها واذا هى محتاجه لمن يعتنى بها ، بعد ان فاجأتها آلام المخاض .

وفيما عدا الفصل الثالث ، تبدو المسرحية لنا مصنوعة ، اكثر مما هى مخلوقة . والواقع ان توفيق الحكيم قد واجهنا هنا بخليط من الموضوعات والنغمات، احتواه — بالكاد — اطار المسرحية ، ولكنه احتواه على مضض ، ولم يؤد هذا بالتالى الى عمل فنى ومتسق .

***

يقول توفيق الحكيم لصديقه اندريه : « اريد ان يكون هناك منطق خاص ، يحوى فروضا خاصة ، لا تخضع للمألوف من الآراء والمشاعر .. ومن مثل هذه الفروض تتولد نتائج خاصة ومن خلاصة كل ذلك يقوم ذلك الذى اسميه : المنطق الخاص . (١)

على اساس من هذا المنطق الخاص كتب الحكيم بعضا من اعماله اللافتة للنظر ( مثل اهل الكهف ، والسلطان الحائر ، والطعام لكل فم ) ، وذلك بالرغم من تخوفه الشديد من أن يؤدى هذا المنطق الخاص الى هدم كل عمل مسرحى او فنى يحاول انشاءه (٢)

لقد وجه هذا المنطق الخاص اعمال توفيق الحكيم المسرحية فى اتجاه : الاساطير ، والاوبريت ، والخيال العلمى ، وكلها اعمال ابداعية تعتمد على منطق خاص ، ينبع من فكرة ابتدائية غريبة ولكننا ما أن نقبلها ونسلم بها ، حتى تروح ترتب لنفسها نتائج خاصة بها ، لا مفر من قبولها ، لانها فى الواقع منطقية تماما فى الاطار الذى تدور فيه .

من هذه الافكار الابتدائية الغريبة ، فكرة عودة الشباب

---

(١) زهرة العمر . ص ص ٥٣ — ٥٥

للشيوخ ، بمجرد اعطائهم مصلا يحوى مادة علمية تجدد الخلايا .

هذا الحلم الذى ظل قرونا يداعب البشرية منذ ان ابتدعت فكرة اكسير الحياة حتى عقار الدكتورة اصلان : هـ . ٣ فى هذا القرن ؟ يتخيل توفيق الحكيم تحققه على يد طبيب مصرى يكتشف مصل الشباب ، ثم يحقن به شيخا من اصدقائه فاذا هو يرتد شابا فى التو واللحظة، بحيث لا يعود يتبين حقيقته حتى اقرب المقربين اليه : زوجته وابنته .

وبهذا ينشا فى المسرحية موقف هو اساسا الموقف ذاته الذى نجده فى أهل الكهف : كهل يعيش بجسم الشباب وحيويته فى زمان غير زمانه ، وبعقلية مغايرة تماما لعقلية زملائه الجدد من الشباب المحيطين به . ثم لا يلبث هذا الشاب ، أن يتبين أن التناقض بين اهابه المستعار وما يحويه هذا الاهاب من تجارب وذكريات هو أقوى بكثير مما يطيقه ، فيقرر من فوره ان يعود الى جلده الاصلى والى معاصريه الحقيقيين . يعود الى زمانه ، بعد ان يتبين ان تخطى سدود الزمن أمر مستحيل ، بل وكريه . فان الشباب يعود حقا ، ولكنه لا يحمل معه الحياة النابضة السعيدة بل الوحدة القاسية وسط الزحام .

هذه ـ كما ترى ـ هى الفكرة الاساسية فى أهل الكهف . غير انها فى يد فنان الفرجة لا تعتمد فى تجسيدها على الحوار الفلسفى الممتع ، ولا على المواقف الفكرية الشائقة مثل : المفارقة العذبة ، والسخرية اللطيفة ، والشعر الرقيق الهفاف ، قدر ما تعتمد على الاحداث الخارجية الموجهة للجمهور العريض .

واول ما نلاحظه فى هذا الصدد ان الشباب الذى يكون

من نصيب ميشلينا فى اهل الكهف ياتيه بوســاطة متافيزيقية لا تنتمى الى هذا العالم · ان قوة قادرة وغير منظورة تحفظ عليه شبابه طيلة ثلاثة قرون واعــوام تسعة .

أما فى « لو عرف الشباب » فان الصبا يعود للشيخ الفانى بقدرة الانسان وعلمه ، وبوسيلة منظورة يستطيع الجمهور العريض أن يتبينها ويصدق بوجودها .

الى جوار هذا يستعين فنان الفرجة باحــداث مادية ظاهرة بعضها مثير ، مثل اختفاء الباشا والعثــور على جثته ممزقة اربا بالديناميت فى مغارة بجبــل المقطم ، وبعضها يعتمد على المفارقة مثل جنــون الطبيب طلعت واحتجازه فى مستشفى للامراض العقلية بحلوان . كما يعتمد على قصص جانبية ، مثــل غرام مدحت ونبيلة وزواجهما الوشيك وقرب سفرها لانجلترا ، وغــرام لطفية ـ الزوجة المحرومة ـ بالباشا المرتد الى الشباب ·

كما ان فنان الفرجة يعامل فكرة أهل الكهف الرئيسية معاملة تلائم جمهوره ، فيؤخــرها الى الفصلين الثـالث والرابع ، ويعالجها علاجا واقعيا وليس فلسفيا · فان الباشا لا يجد لذة ما فى شبابه الجديد ، لا ثروته يستطيع التمتع بها ولا مصاحبة النساء تغريه او تثيره ، ولا هو قادر على التخلص مما يسكن قلبه وروحه من اشباح · فيكون من الطبيعى والمنطقى معا ، ان يتخلص من الوهم الواقع فى سبيل الحقيقة المختفية .

وحتى ذلك الموقف المثير للخيال فى أهل الكهف ، حين يأخذ ميشيلنا فى مغازلة بريسكا الجديدة بحســبانها حبيبته القديمة ، ثم يتبين أنها حفيدة حبيبته ، فتأخذ يد الزمن تثقل على روحه وقلبه ، وتفرقه ـ منذ ذلك

اليوم ـ من الفتاة الغضة التى أوشك أن يقع فى غرامها ـ حتى ذلك الموقف يتحول من الشعر والخيال المجنح ، الى واقع الطبقه الوسطى الارضى ، واخلاقياتها المتحفظه • لطفية ـ زوجة الطبيب طلعت ـ تغــــازل صـــديق ، الباشا المرتد الى الشباب ،بحسبانه شابا حار العواطف، متدفق العطاء ، فلا يشجعها صديق ، بل يعاملهـــــا بحكمة بحيث لايصدمها ، وانما يقودها رويدا الى طريق التعقل ، فتعود الى الاهتمام بزوجها ، ونجد « سعادة لطيفة » فى العناية به حتى يبرأ •

أمثولة اخلاقية صغيرة تلائم الجمهور العام ، ولكنها لا تمت بشىء الى شاعرية الموقف المشابه فى أهل الكهف، حين يتحول ميشلينا عن غرامه الجديد لان الغـــرام القديم أبدى كالزمن لايمكن تخطيــه ، أو الدوران من حوله •.

غير ان ما يعيب : لو عرف الشباب بالقياس الى اهل الكهف ليس انها واقعية والاخرى فلسفية أسطورية • وليس انها حافلة بما لايمكن تصوره أو تصـديقة من أفكار ومواقف ، وانما يتركز هذا العيب فى أن فنان الفرجة حاول هنا ـ مثلما حاول فى المش الهادىء ـ ان يرضى اكثر من سيد فى وقت واحد • فقدم لجمهوره اخلاطا من الموضوعات والحكايات : الخيال العلمى ، النقد الاجتماعى ، الوفاء الزوجى ، الحب الرومانسى ، الاثارة البوليسية . العلاج شبه الفلسفى لموضـــــوع الوهم والواقع . قدم هــذا كله فى اطار واحد ، ثم لم تكن قبضـــته عليـه قوية ولا انفعاله به حارا ، فلم تلتحم الاشتات ، ولم تنم مسرحيته نموا عضويا ، وأصــبحنا بازاء شكل فضفاض من الخلق الفنى اقرب الى الرواية

منه الى المسـرحية .. شكل يحتوى الوضـــوعات ولا يصهرها فى كل واحد جميل .

***

جرب توفيق الحكيم فى هذه الفترة ايضا ــ وان لم يكن نشر تجربته فى صحيفة أخبار اليوم ــ ان يستلهم التراث العربى مسرحية تشوق المتفرج المادى والمتفرج الذكى معا • مسرحية تحوى رقة الحوار وشاعريته فى إهل الكهف ، ولكنها تتخفف من الفلسفة وبعد الفكرة ، وتضع مكانهما الموقف المسرحى الذى يشد الانتباه ويلذ للعين والقلب ، وان لم يهمل العقل ، فهو يغذيه غذاء غير دسم ولكنه طيب .

فى الصندوق ، حقق توفيق الحكيم توازنا واضــحا بين فن الفرجة وفن الفكر ، وعرض علينا مباراة رشيقة فى الشطرنج المسرحى تدور بين الوليد بن عبد الملك ، وملكته ، حول الشاعر وضاح . الملكة تعشقه وتجرب الحيلة وراء الحيلة للقياه فى السر ، والوليد يستخدم ذكاءه وضبطه المتحضر للنفس ، كى ينتزع منها العشيق ويسلمه لمصيره الفاجع ، دون أن يصرح للملكة أنه يعرف بعشقها ، وانما هى مبارزة صامتة بين الطرفين : الملك يهجم ، والملكة تدافع . تتفادى الطعنات تارة ، وتتحملها تارة أخرى ، وتتراجع طيلة الوقت ، حتى تصل الى الركن فعلا ، وتعجز تماما عن حماية عشيقها الشاعر ، فيتقدم الوليد كاللاعب الماهر ويقول : كش الملك !

والمسرحية متحضرة العواطف والمواقف ــ كما قلت ــ فهى تسمح للملكة بأن تتفجع لفقد عشيقها ، ولكنهـــا لاتدعها تمضى طويلا فى هـــذا التفجع . فان من آى الحضارة ان تعرف كيف تنهزم ، أى ان تضبط النفس

لدى الهزيمة وتتلقاها ثابتة الجنان ، وتتخذها منطلقا للمعركة القادمة .

هكذا تفعل الملكة بعد أن يأخذوا عشيقها ليدفنوه حيا تحت سرير الملك ، فما أن تكتم صرخة الفزع لهــذا المصير المؤلم ، حتى تتهيأ لنزال آخر مع الملك، فهى لاتتردد حين يدعوها هذا الى مباراة فى النرد ، فى أن تقبــل دعوته ، بل وتزيد عليها عرضا بدعوة القيان للغنــاء أيضا ..

انها تعلم انها انهزمت هذه المرة ، فســوف تنتصر فى مرة قادمة . بل أن الملك يعلم هذا أيضا ويصرح به ، مؤكدا انه والملكة فى البراعة متكافئان .

المهم أن توفيق الحكيم يخطط مسرحيته بحيث يمتع ويحفز الفكر فى آن واحد ، انه يضفر الحبلين معا تضفيرا أنيقا رشيقا ويخرج لنا عملا متزنا يشــوق جمهورا عريضا ، هاهنا ارهاص بما استطاع الفنان ان يحققه من بعد فى : السلطان الحائر ، حين حول مسرحيــة الفكر الى مسرحية فكر وفرجة معا ، وجدل العنصرين أيضا جدلا فنيا رفيعا وأخرج لنا الاوبريت الســياسية فى القالب الخفيف الطريف الذى يسمى فى اللغــات الاوربية بالاكسترافاجنزا .

وتجربة أخرى وفق فيها توفيق الحكيم الى تجسيد افكار فنان الفكر وصبها فى قالب مسرحى معترف به ، أعطى هذه الافكار القدرة على الوصول الى جمهور أعرض من عملاء المسرحية الفكرية . واعنى بهــذه التجربة مسرحية : بين الحرب والسلام .

ليس فى المسرحية فكر عويص استطاع الكاتب ان يزجيه مسرحيا ، فالفكرة الاولى والاخــيرة هنــا ان

السياسة واقعة فى براثن الحرب ، وانها اذا كانت تغازل السلام ، وتسمح له بأن يلتقى واياها بين الحين والحين، فهى لا تستغنى عن الحرب قط فى تحقيق اهدافهـا . الحرب أداة السياسة القوية ووسيلتها الى النفوذ والثروة . أما السلام فهو العشيق الذى تهفو اليه فى فترات قليلة متباعدة .

لتجسيد هذه الفكرة يستخدم توفيق الحكيم الموقف التقليدى فى المسرح الفرنسى : الزوج والزوجة والعشيق الزوج هو الحرب والزوجة هى السياسة ، والعشيق هو السلام .

والزوجة فى المسرحية تستخدم عشيقها أداة ضغط على زوجها لتحصل على ما تريد . وبين الاثنين عهد تمثله لعبة يدس ، التى تقضى بأن كل من أعطى زميله شيئا وقبله منه دون وعى دون أن يهتف يدس ، حق للطرف الآخر ان يطلب من الطرف الاول مايشاء .

وتتفق الزوجة مع العشيق على أن تعطى زوجها شيئا وهو غير واع ، حتى اذا قبله ، الزمته الحائط وطلبت الطلاق .

ويدخل الزوج فجاة ، فتخفى الزوجة عشيقها فى خزانة الملابس ثم تصرح للزوج بأن غريمه موجود ، وانه مختبىء فى الصيوان ، ثم تزيد بأن تعطيه مفتاح الصيوان ، فيأخذه غير واع ، وهنا تقول الزوجة : يدس ، فيسقط فى يد الزوج ، ويصبح مضطرا الى الى اجابة طلب زوجته مهما كان .

ونظن - مع العشيق المنهار داخل الصيوان - أن الزوجة ستطلب الطلاق . ولكننا ننسى خداع المرأة

وختلها . انها تطلب بعض اللآلىء الثمينة عوضا عن الطلاق .

ويخرج الزوج ، ويخرج من بعده العشيق كالخرقة البالية . ونعلم جميعا أن السياسة امرأة لعوب ، وأنها لاتنوى قط - فى سبيل مصالحها - ان تستغنى عن اى من طرفى اللعبة : الحرب والسلام ..!

والذى يلفت النظر فى المسرحية - كما أسلفت - ليس هو الفكرة الكامنة وراءها ، وانما القدرة الواضحة على تجسيد الفكرة والباسها ثوب حياة كل يوم ، دون تنازل عن مقوماتها . ان توفيق الحكيم يستخدم هنا أسلوب الامثولة ، الذى نجده فى بعض الكتابات المعتمدة على الدين وحكاياته . مثل امثولة : البشر أو الناس ، المعروفة فى مسرح العصور الوسطى ، وامثولة : رحلة الحاج للكاتب الانجليزى جون بنيان ، التى تستخدم البشر كتجسيدات للافكار ، بهدف القاء درس وضرب مثل .

وقد نجد فى المسرحية محاولة مبكرة وتجريبية لخلق المسرحية التعليمية ، التى أخرج توفيق الحكيم فى الفترة التالية من حياته المسرحية نموذجا لها فى : شمس النهار

***

هكـــذا نجد توفيق الحكيم فى فترة : « المسرح بلا نظارة » يجهد فى البحث عن وسائل تصل مابينه وبين اعداد أكبر من الناس . يعتمد الواقعية النقدية اساسا لكثير من أعماله فى هذه الفترة ، ويعيد صياغة موضوعاته الفـــكرية الاثيرة بحيث تلائم اللون الواقعى ، وأذواق المتعاملين فيه من القراء . ويجرب الى جوار هذا الوانا كثيرة من الموضوعات المسرحية . الخيـــال العلمى -

حكايات التراث العربى . الفولكلور . الامثولة . ويجعل اعتماده الاساسى فى الشكل على مسرحية الفصل الواحد يتخذها اداته للوصول الى مملائه الجدد ، لما تحمل من أثر مباشرة يصل الى القارىء دون جهد كبير من جانبه .

ويوفق توفيق الحكيم فى بعض من اعمال هـــذه الفترة فى موازنة الفكر والفرجه ، ولا يتحقق له النجـاح فى كثير منها ، ولكن شيئا أهم من النجاح أو الفشل فى أعمال فنية مفردة كان يحدث فى داخل الفنان ، ذلك هو قدرته المتزايدة على المصالحة بين فنان الفرجة وفنان الفكر فى نفسه ، وتمكنه من توظيف الاثنين معا فى خدمة عرض مسرحى ناجح ، شهدت الفترة التالية فى حيـاة الكاتب نماذج كثيرة منه .

وما كان يمر به توفيق الحكيم اذ ذاك وهو يكتب لمسرح الورق ، كان مجرد نأى عن مسرح النظارة ، دفعته اليه الظروف دفعا ، ولا يمكن ان نتخيل أنه كان به سعيدا .

لقد اعطته « اخبار اليوم » منبرا ، وليس مسرحا ، ولا يمكن للفنان الذى ابصر — فى معظم مراحل حياته — : « الواقع بعين الواقع المؤلم » ، والذى وقف ذات يوم يمثل أمام جمهور حى ، والذى صاحب فنانى الفرجة قبل وبعد عودته من فرنســا ، والذى كتب — فى عز افتتانه بالغرب وثقافة الغرب ، أعمالا مثل عودة الروح وعوالم الفرح — الاخيرة خاصة — يمكن ان يقنع ويسعد وهو يرى شخصياته تتحول الى كلمات صماء مطبوعة ، ومسرحه وهو يستعيض عن بهجة الالوان وورنق الديكور ودفء التخلق اليومى على الخشبة عن طريق البشر وأمام

البشر .. بالصفحات الصماء ،والرسوم الواقفة والجمهور غير المنظور .

انما كان توفيق الحكيم كالمهــاجر بعقيدته الى بلد اخر . كالحاكم فى المنفى . يتحين الفرص للعودة الى وطنه الاصلى ليصل فيه ما انقطع .

الفصل الرابع

# التوازن

فى عام ١٩٥٤ ، اخرج توفيق الحكيم للناس مسرحية « الايدى الناعمة » ، فافتتح بها عهدا جديدا فى مجراه المسرحى ، عهدا تصالح فيه فنان الفكر مع فنان الفرجة ، وتعاون الاثنان على اخراج سلسلة من المسرحيات المتوازنة ، بدات بالايدى الناعمة ، وربما تكون قد انتهت بالورطة .

وتشترك كثير من مسرحيات هذه الفترة فى سمة فنية بعينها تضمها جميعا فى اطار واحد . ففى كل من مسرحيات : الايدى الناعمة ، وايزيس ، والصفقة ، والسلطان الحائر ، ويا طالع الشجرة ، والطعام لكل فم وشمس النهار ، والورطة ،أرضية قصصية يستغلها الفنان استغلالا بارعا لاقامة صرح مسرحيته . وهو صرح يمتزج فيه الفكر بالفرجة امتزاجا عضويا ويسحب فيه الفنان المزدوج فى توفيق الحكيم قارءه أو متفرجه الى أبهائه العديدة وردهاته وغرفاته سحبا هادئا ورشيقا ومسليا ، فاذا هو يفكر ويلهو معا ، واذا انتباهه مشدود الى العمل ككل ، بما فيه من فن وفكر .

وتتراوح الارضية القصصية فى هذه المسرحيات بين فن الاوبريت الذى تجده فى : الايدى الناعمة ، والصفقة والسلطان الحائر ٠٠ وبين القصة الروائية المتعددة

المشاهد والمواقف والاحداث مثل : ايزيس وشمس النهار ، وبين القصة البوليسية الاخاذة فى يا طالع الشجرة والورطة ، وبين مفارقة حادة بين قصص المسرح الهزلى من جهة ومزاج من اساطير اليونان والخرافة العلمية من جهة اخرى نجدها فى الطعام لكل فم

ولنلق نظرة مستأنية على هذه المسرحيات جميعا .

فى الايدى الناعمة حشد توفيق الحكيم كل الطاقة التشويقية التى يملكها فنان الفرجة عنده ، لعلاج موضوع هام من موضوعات الساعة هو موضوع العمل .

كانت هذه أول مسرحية يكتبها بعد ثورة ١٩٥٢ ، وكانت كذلك اول مسرحية يعود بها من مسرح الورق الى مسرح النظارة . وكانت أخيرا اول محاولة لعلاج الفكر فى المسرح علاجا جديداً ، يهدف الى تجسيد حقيقى للفكر ، بدلا من مجرد احتوائه فى اطار مسرحى .

لذلك تعتبر الايدى الناعمة معلما هاما من معالم تطور فن توفيق الحكيم . انها تنتمى الى الاعمال ذات الدلالة فى فن الكاتب – داخل المسرح وخارجه . فى الرواية تنبع من نفس العين التى اخرجت عودة الروح ، وفى المسرح تشير بوضوح الى سابقتها « رصاصة فى القلب » ذات البهجة الصافية والخفة الاثيرية ، كما تشير الى المسرحية اللاحقة : يا طالع الشجرة ، من حيث الامتزاج العضوى بين الفن والفكر الذى تحققه كل منهما .

ومن ناحية الموضوع ترتبط الايدى الناعمة بالاتجاه التعليمى الذى مال اليه الحكيم فى « شمس النهار » وبالانعطاف الى موضوع العلم والمجتمع الذى عالجه فى « الطعام لكل فم » . بينما يحقق وجود عالم مصرى فى

النحو ، يمثله الدكتور على حمودة صلة المسرحية بالتراث العربى ، وبمحاولات توفيق الحكيم السابقة لاعادة صياغة هذا التراث فى قالب عصرى ، تمثلت فى : « محمد » التى صب بها حياة الرسول فى القالب المسرحى ، وفى : « أشعب امير الطفيليين » ، التى جسد بها رغبته فى تحويل المقامة والنادرة الى شكل أقرب ما يكون الى الرواية ـ نحو نوع معين من الرواية يعرفه الغرب باسم رواية الشطار !

أما من ناحية القالب الذى أفرغت فيه الايدى الناعمة ، وهو قالب الاوبريت ، فالمسرحية ترتبط بوضوح بمسرحيات لاحقة مثل : الصفقة والسلطان الحائر ـ والى حد ما ـ بشمس النهار ، كما ترتبط بمسرحية « صاحبة الجلالة » التى رشحها توفيق الحكيم ذات يوم للمسرح الغنائى ، وبمسرحية « كل شىء فى محله » التى طور بها الحكيم استخدامه للاوبريت وانتقل به من عنصر تشويق وتزجيه للفكر الى نوع من الاوبريت الهجائى اللاذع نجد نظيرا له فى فن أرستوفان وموليير من أعلام الماضى وجيلبرت وبريشت وشو من قمم الحاضر (١) .

لكل هذا تعتبر الايدى الناعمة واسطة العقد فى سلسلة المسرحيات التى شهدتها فترة التوازن التى نفحصها الان ـ وسيظهر الفحص الدقيق للمسرحية الذى أقدمه فيما يلى الى أى مدى كان توفيق الحكيم راغبا فى أن يظهر للناس بدائع فن الفرجة عنده وما يستطيع أن يؤديه من خدمات للفكر فى المسرح .

تبدأ المسرحية بالثنائى الفكاهى الذى تعرفه كثير من

---

(١) الحديث عن الاوبريت فى كل شىء فى محله هو حديث عن شىء كامن فى روح المسرحية ، وليس ظاهرا على السطح .

الاعمال الكوميدية الهامة ـ ويضم اثنين من العاطلين غير النافعين ، يصف العمل الفنى محاولاتهما المضحكة للبحث عن عمل ، أو الحصول على أكل العيش ، أو العثور على شيء مفتقد أو الجرى وراء مغامرة من نوع أو آخر .

هكذا كان شأن دون كيخوته وتابعه سانخوبانزا فى رواية سيرفانتيس ، وهكذا كان بونتيللا وتابعه ماتى في مسرحية بريشت ، وفلاديمير واستراجون في مسرحية بيكيت : فى انتظار جودو . كما عرفت هذا الثنائى الفكاهى مسرحيات أوكيسى (١) ، واستخدمه توفيق الحكيم من قبل فى اشعب امير الطفيليين ومن بعد فى : بنك القلق وافاد منه الفريد فرج فى عسكر وحرامية ، و « على جناح التبريزى وتابعه قفة » .

ويسلط توفيق الحكيم الضوء من فوره على ثنائيه ، فاذا هو يضم اميرا اقطاعيا سابقا وعالما فى النحو لايجد عملا . وينشيء التبطل عند الاثنين نوعا فريدا من الصداقة يجمع بين الحب والنصب والشيطنة يغذيه احساس كل منهما بأنه يعيش خارج دائرة المجتمع ، ويضفى عليه التخفف من المسئولية لونا من براءة المغامرات الطفولية بحيث يبدو الامير وعالم النحو طوال المسرحية طفلين كبيرين ، ويقومان . لهذا السبب ـ بدور المهرج السليط اللسان ، الذى ينقد ويغمز ويقول الحقيقة فيتقبلها الجميع بالضحك والرضا .

وحول هذا الثنائى وما يجرى له ، يقيم توفيق الحكيم مسرحيته ، ويدفع الينا بفكرته الرئيسية وهى : ضرورة العمل ، ويقسم الناس ـ كما فعل برنارد شو

---

(١) الثنائى الفكاهى دارى وبارى فى مسرحية : « نهاية البداية » ، والثنائى اخر من جيرى وسامى فى « جنيه تحت الطلب . »

من قبل — الى منتجين وماطلين ، ويضــع بين الفريق الاول كل من ينتج ، راسماليا كان أم أجيرا ، كما يحشر فى الفريق الثانى كل خامل ، ثريا كان أم فقيرا .

ولا يكاد الحكيم يعرفنا بثنائيه الكوميدى هذا ، حتى ياخذ يقارنه بفريق من المنتجين من طبقــات مختلفة . هناك بائع الذرة الذى يلقن الثنائى شعاره فى الحياه : العلم هو العمل . وهناك صاحب المطعم المتجول الذى ربى أولاده من تشرده بمطعمه فى الشوارع حتى نالوا الاجازات الجامعية ثم قبعوا من بعد فى البيت لا يجدون عملا ذهنيا ، ويأنفون من العمـــل اليدوى ، ويتركون للوالد الكادح مهمة اطعامهم .

وهناك طبعا سليم ، الميــكانيكى الفقير الذى يرقى بعلمه وكدحه حتى يصبح صاحب جراج كبير ومصنع لعمل شاسيهات السيارات ، والذى يحدث فضيحة بزواجه من ابنة الامير ، ثم يكون من نصيبه فى المسرحية أن يهدى الطفلين الـكبيرين الضالين سواء الســبيل ويعرفهما بوسائل العمل المنتج الخلاق .

ومنذ البداية يقدم توفيق الحكيم عمله لنا فى النبرات الكاريكاتورية الصارخة المالوفة فى فن الاوبريت . ان امبره السابق ليس مجرد الامير التركى المتغطرس الذى تعرفه الكوميديا التقليــدية ، ولكنه — الى هــذا — ذو احساس واضح بالفــكاهة ملىء بالرغبة فى التهريج والبهلوانية ، كما أنه — على غرار طبقته — خال من العقد الاخلاقية : يسرق السمن من صاحب المطعم ، ويترك زميله المفلس يدفع الحساب ، ويتشاجر معــه على : من يفتح الباب ولا يجد غضــاضة فى أن يخرط الملوخية ، ويقصص الثوم .. الخ .

اما زميله عالم النحو فليس أقل نصيبا من الهزل . لقد ضاق العالم عليه حتى أصبح الاعراب يملؤه ويسد المنافذ . أصبح يفتح الكتب لا ليقرأها بل ليعربها . أعرب الكتب والجرائد جميعا حتى انتهى الى اعراب دفتر التليفون !

ثم يكشف الحكيم جو الاوبريت فى مسرحيته حين يحدث مقابلة بين الثنائي وبين مضارب البورصة وزوجته ، اللذين جاءا يستأجران قصر الامير من اجل اسرتهما الكبيرة العدد من .. القطط ! وان كان يستخدم هذه المقابلة ذاتها بذكاء ليكشف نوعا آخر من العاطلين غير المنتجين هم مضاربو البورصة ونوعا ثالثا من الطفيليين هم وكلاء الاعمال ، الذين يمثلهم شعبان وكيل أعمال البك المضارب .

ومن بعد هذا يستخدم توفيق الحكيم مشهد الجلسة القضائية التى تعقد خارج المسرح للفصل فى طلب كل من الامير وعالم النحو الزواج من كريمة وجيهان على التوالى ، كما يلجأ الى الحيلة الفنية التقليدية : حيلة تدرب بعض الشخصيات على تمثيل مشهد ما ، استعدادا لتأديته من بعد أمام من يقصد التأثير فيهم من باقى الشخصيات . وهى حيلة تنبع منها الفكاهة دائما وفى مسرحية الحكيم تنبع الفكاهة من خروج ودخول دكتور النحو من الشخصية التى يتقمصها الى شخصيته الحقيقية ، حسب حاجته الى التعليق الفكاهى على الامير ورغبته فى غمزة والنيل منه فى كل مناسبة .

ثم يستعين الحكيم بالفكاهة اللفظية ، وبالحكايات والنوادر وأشعار المحاجاة واللبس والميلودراما ليضمن لمسرحيته أن ترضى قطاعا كبيرا من المتفرجين ، وأن تحمل

اليهم الفكرة الرئيسية التى بنى حولها مسرحيته ، من أيسر وأطرف سبيل ، وهو ينجح فى هذا نجاحا واضحا لا ينبغى أن يقلل من شانه ابدا ان المسرحية تقف فى صف البورجوازية الوطنية وترى مستقبل الوطن فى نشاطها وانتاجها ؛ وتصمت عن امكانيات تطور البلاد على أساس من ملكية الشعب كله لوسائل الانتاج .

***

وفى « ايزيس » يقترب توفيق الحكيم من الفن السياسى الجماهيرى الذى التصق عادة باسم برتولد بريشت ، وان كان فى الواقع نتاجا فنيا يتكرر دائما حين تبنى المسرحية على أساس من أحداث ووقائع متتالية ــ شأن الملاحم ــ ولا تقتصر على حدث واحد بارز تطوره الى أزمة وانفراج .

وايزيس هى أول مسرحية اسطورية عالجها الكاتب بعد عودته من غربة مسرح الورق . ولو تاملناها عن كثب لوجدنا فيها كيف غير توفيق الحكيم من نظرته الى دور الاسطورة فى المسرح المعاصر . فهو لم يعد ينخدع بجلال الاسطورة القديم ليحمل الى الحاضر منها ما هو فى الواقع نتاج الماضى وحسب ، ولا مكان له فى حياتنا المعاصرة . لذلك نراه يسارع فى أول سطور بيانه الذى اردفه بالمسرحية الى تنبيهنا الى ان المقصود بهذا العمل الفنى ليس « بسط العقائد المصرية القديمة بل .. هو ابراز أشخاص الاسطوره ابرازا جديدا انسانيا ، وتخريج معناها على النحو المفهوم الحى فى كل عصر ، وفى العصور الحديثة على الاخص » .

اى ان الحكيم يبحث هنا عن القيم الحية الجديرة بان تناقش وتعالج وتجذب اهتمام الجماهير الواسعة ، ويهمل الاشكال والقيم القديمة التى ماتت بموت العصر

الذى انجبها ، ولم تعد تثير فى الناس الا اهتماما مجردا او تاريخيا أو دراسيا .

لذلك نراه ينظر الى الصراع بين أوزوريس وطيفون على أنه ـ فى المحل الاول ـ صراع على أسلوبين من اساليب الحياة ، وطريقين من طرق الحكم ، ولونين متعارضين من رؤية الناس ومشاكل الناس .

كما ينظر الى ايزيس على أنها ـ أولا وقبل كل شىء ـ ملكة ، وزوجة وأم ، تريد أن تعيش فى كنف زوجها وتجلس معه على العرش ، فلما يتعذر عليها هذا تسعى من بعد الى أن تضمن لابنها حوريس أن يرث عرش أبيه، ويسترد مكانته المفتقدة .

فالمسرحية اذن صراع يدور حول مشكلة عملية واجهت أبطالها فى العصور السحيقة ، وما زالت تجابهنا نحن فى العصور الحاضرة ، وهى ـ فى رؤية المؤلف ـ ستجابه الاجيال القادمة بعنف وضراوة أكبر ، حين يحتدم الصراع بين رجل العلم ورجل السياسة حوالى عام ٢٠٠٠ ميلادية .

هذا المفهوم الانسانى العملى لدور الاسطورة فى المسرح الحديث يطبع تناول المؤلف للاسطورة ويحدد ما يختار من أحداثها وما يدع . فهو يقتصر فى مسرحيته على تتبع الاحداث التى أدت الى مقتل أوزوريس ، ثم الى نمو حوريس من بعد ، وبلوغه مبلغ الرجال ، ليواجه طيفون فى مبارزة غير ناجحة ، ثم يلاقيه من بعد فى قاعة محكمة أوشك حوريس أن ينهزم فيها لولا الظهور الميلودرامى لملك بيبلوس الذى يشهد لصالح حوريس ، ويؤكد ماتقوله ايزيس من ان زوجها لم يمت فى المرة الاولى ، بل عاش بعد مؤامرة الصندوق لينجب منها ابنها المطالب بالعرش

كما ان هذا المفهوم العملى يتيح لفنان الفرجة فى توفيق الحكيم أن يعرض علينا فنه دون حرج . ومن ثم نجد فى المسرحية مشاهد واقعية طريفة تنتمى الى كل عصر ، مثل مشهد الفلاحات وشيخ البلد ، الذى يفتتح المسرحية، ويظهر فى مزيج من الفكاهة والاسى ان بؤس الفلاح المصرى يرجع الى آلاف السنين . ومثل موقف الكاتب توت من الفلاحات ، اللواتى يصممن على ان له قدرة سحرية خارقة على استرداد ما يفقدنه أو ما يغصبه منهن الغير . وعبثا يحتج توت على هذا الموقف الذى يجده مزريا به ، اذ يضعه فى موضع وسط بين شمهورش ، وبين الكاتب العمومى فى عصرنا الحاضر .

كذلك يستعين توفيق الحكيم بغناء كورس من سبعة من الرجال يلبسهم قلانس كأذناب العقارب ، ويحملهم أقلاما من القصب فى آذانهم ويرمز بهم الى الكتاب الناقدين اللاذعين ، ويجعل على رأسهم الكاتب المثالى المتصلب فسطاط ، الذى يفيد منه الحكيم لاجراء صراع فرعى وان كان عصريا كل العصرية بين الكاتب الملتزم المناضل الذى يرى مكانه على رأس الاحداث والكاتب المسجل ، الذى يرى ان دوره هو مجرد المراقب المحايد ، ثم يربط الحكيم من بعد بين هذا الصراع الفرعى وبين الصراع الرئيسى فى المسرحية حين يجعل توت ــ الكاتب المسجل ــ ينضم الى قضية ايزيس ويؤيدها حين تتوسل للنصر بوسائل لا يرضى عنها المثالى مسطاط ، بينما يجعل مسطاط يتمسك بموقفه الصلب حتى النهاية متخذا شعارا له : الشرف أكبر وأولى من اية قضية

فبالغناء والرقص والنقاش حول القضايا العملية ،

وبالاستغلال الذكى لقصة امرأة تبحث عن زوجهـــا فى القرى والكفور وتلقى فى سبيل بحثها من العناء والمهانة ما يشدنا اليها ويرسم فى الوقت ذاته صورا أخاذةلفلاح الامس الذى هو فلاح اليوم ، وبالاختيار الذكى لاحداث القصة المسرحية وتصويرها تصويرا سريعا وشيقا ، فى حوار نابض يجيده الحكيم دائما ، وباستغلال الشـــعبية الدائمة لمنظر المحاكمة بما فيه من ميلودراما الزائر الفاجىء الذى يقلب الميزان فى آخر لحظة ، بهذا وبالمشاهدالانسانية الفرعية مثل مشهد الطفلين اللذين يجتذبهما صندوق اوزوريس البراق ، فيلقى أحدهما بنفسه ليعرف كنهه ويموت ضحية لشغفه بالمعرفة ، بينما يهرب الثانى الى بيته فى محاولة طفولية للتخلص من التبعة(1) يضـــمن الحكيم لمسرحيته طاقة تجسيدية كبيرة ، ويقيم توازنا واضحا فيها بين الفكر وبين الفرجة ، ويضمن لها أن تثير اهتماما أوسع بالمسرحية وبالاسطورة معا .

بقيت كلمة عن وضع الحكيم للشعب فى قاعة المحكمة ، وجعله حكما يلجأ اليه المتنازعون كى يفصل فيما شجر بينهم من خلاف ، ان هذا يشبه ما يفعله بريشت حين يتوجه بالخطاب مباشرة الى نظارته ، طالبـــا اليهم الا يتخذوا من احداث مسرحياته موقفا سلبيا هو موقف الاندماج المســـحور ، ويدعوهم الى ان يكونوا ـ على النقيض ـ قضاة واعين ، منفصلين عن الاحـــداث الى درجة تتيح لهم فرصة الحكم عليها وعلى المشتركين فيها. هذا المشهد ، الى جوار التيار العام للمسرحية ، الذى يثير فى طريقة خفيفة ، وفى جو يشبه ـ أحيانا ـ جـو

---

(1) كم مرة تكرر هذا المشـــهدالانســـانى فى الريف عبـــر الاف السنين ؟!

الكابريه السياسي الذى صوره بريشت ودعا اليه ، يثير اخطر القضايا واكثرها التصاقا بالناس ، هو ما دعاني الى عقد الصلة بين ايزيس وفن بريشت ، وان كنت قد قررت واعود لاقرر أن الصلة هى نتاج انتماء شيئين متشابهين الى اصل واحد (١) ، دون أن يكون هناك بالضرورة تأثير مباشر متبادل بينهما .

ومناظر المحاكمات التى تشرك الشعب قاضيا ومنفذا معروفة على كل حال خارج بريشت . نجدها فى بعض أعمال شيكسبير مثل : يوليوس قيصر ، وكوريولانوس .

***

على أن المسرحية التى تثبت كم أن فنان الفرجة أصيل وبعيد الجذور فى نفس توفيق الحكيم ، انما هى المسرحية التالية فى هذه السلسلة : مسرحية الصفقة

كتب توفيق الحكيم فى البيان الذى اردفه بالمسرحية يصف غرضه من كتابتها بانه : « العمل على ايجاد نوع من المسرحية ، يمكن أن يشاهدها الجمهور كله على اختلاف درجاته الثقافية ، فلا يجد فيها المثقف اسفافا ، ولايجد فيها الامى تعاليا !. فاذا استطاع هذا النوع ايضا أن يجمع بين المسرحية المكتملة لعناصرها ، المحتفظة بجدية تركيبها وهدفها ، وبين الفن الشعبى ( الفولكلور ) على نحو يسوغه جو المسرحية وطبيعة بيئتها ، ويبدو كأنه داخل فى بناء المسرحية ذاتها ـ اذا نجحت هذه المحاولة ، فاننا نكون قد عرفنا الطريق الى الحل المنشود ! »

اى أن الحكيم يرى فيما اصطلح على تسميته اليوم « المسرح الشامل » خير طريق ليس فقط لبلوغ جمهور عريض ، وانما أيضا ـ واهم من هذا ـ لايجاد وسيلة معقولة لاستعادة وحدة جمهور المسرح .

---

(١) الاصل الواحد هو المسرح الملحمى .

ذلك ان المسرحية العصرية ، فى بلادنا كما فى البلاد المتقدمة فى الفن ، قد اصبحت مسرحية فئوية ، أى أنها تخاطب فئة من الجمهور وحسب ، ولا تخاطب فئات اخرى فى الوقت ذاته ، كما كان يحدث أيام ازدهار المسرح ، فى اليونان القديمة ، وفى كوميديا عصرالنهضة، وايام شيكسبير .. الخ

ولابد كى يعود المسرح فنا قوميا ، كما كان دائما ، من البحث عن صيغة عريضة ترضى العالم والجاهل معا . صيغة تجمع بين الدراما الحقة ، وبين فنون اخرى مثل الفولكلور ، غناء ورقصا وحكما وموعظة حسنة .

من أجل هذا كتب الحكيم : الصفقة ، وصبها فى القالب الشعبى الذى يستخدمه مسرح السامر ، وأدار حوادثها فى ساحة صغيرة بقرية صغيرة من قرى القطر المصرى ، وجعل من الممكن لها أن تمثل فى الهواء الطلق دون مناظر .

ثم اختار لها موضوعا منتزعا من واقع الحياة ، ولكنه من النوع الذى تزايد فيه الحقيقة على الخيال ، فتقدم على عمل يبدو مسرفا فى الفانتازية . موضوع يلقى بنا فى صميم الريف وفى قلب حياته البسيطة المعقدة ، ويجعل من الطبيعى — كما اراد توفيق الحكيم فى بيانه .. ان تمتزج الدراما بالرقص والغناء والفولكلور فى عرض واحد منسق يرضى عنه الجميع ، وأن يخالط الهدف الفرجة دون افتعال او نشاز

والنتيجة اننا نجد انفسنا امام عمل فنى بسيط واخاذ معا ، يضاهى فى النضج الفنى وفى الارتباط بواقع المجتمع وصميم روح الفلاح ما نجده فى يوميات نائب فى الارياف ، وان كان النقد الاجتماعى فى الصفقة اقل حدة

ومرارة منه فى اليوميات . ولعل بعض أسباب هـــذا يرجع الى ان النقد هنا موجه فى الاغلب الى الفــلاح ، وليس الى سادته . فهو نقد عطوف ، يكشف عن معايب حياة الفلاح وعقليته ويوعيه بسذاجته ، ولا يغفل ــ مع هذا ــ عن نقط الايجاب فى هذه الحياة ، واهمها تماسك اهل الكفر بشكل عام ، وتمسك افراد منهم على الاقل بالشرف واسس الحياة الكريمة .

ويجمع توفيق الحكيم فى مسرحيته بين التنــــاول الواقعى لحياة الفلاح وبين الحدوته الشعبية . فمن طريق المكر الشعبى الذى تبديه الجميلة مبروكة ، وعن طـريق حمية خطيبها محروس وحرصـــه على شرفه وشرف زوجته المقبلة ، تتم هزيمة الشرير حامد بك ابوراجيه ، ويبقى للكفر شرفه وأرضه ، بعد أن يتلقى درسا فى ضرورة التسلح بالبصر والبصيرة معا وان يلتفت فى يقظة الى العدو الخارجى ( ابوراجية ) والعدو الداخلى ( الحاج عبد الموجود ) . هذا هو الهيكل العام للحدوته الشعبية والى جوار هذا يقدم لنا توفيق الحكيم صورة جماعيـــة واقعية واخاذة للكفر المصرى . صورة تتشابه فيهــــا الاشخاص فى السمات العامة ، وتتمايز(١) مع ذلك حين تختلف الطبائع والامزجة الشخصية

فأنت لا تفرق بين عوضين وسعداوى ، ولا تجد حاجة

---

(١) من احسن مظاهر هـــذا التمايز خلق توفيق الحكيم لشخصية العجوز ، جدة تهامى ، التى اصبحت خرجتها من الدنيا كل همها . ان لسان لوركوية «نسبة الى لوركا» قد صاحبت خلقها ، وبصيرة عميقة كبصيرته هى التى دفعت الحكيم الى وصف العجوز ، على لسان تهامى ، بانها كانت فرحانة بكفنها ، تباهى به الجيران كانه ثوب عرس . اليس هذا هو موقف العجوز ــ مقلوبا ــ فى مسرحية لوركا : «بيت برناردا البا » حيث العجوز رغم سنها ــ ترقب نفسها للحياة والانجاب !

الى هذه التفرقة . ولكنك تميزهما بسهولة من الحاج عبد الموجود المرابى واللص ، الذى يغايرهما موقفا وطبعا . وانت تميز بسهولة بين تهامى ، الاحمق المندفع ، المتمسك بارضه الى حد سرقة جدته المسنة ، واغماض الطرف عما يمكن ان يلحق بشرف مبروكة من اذى ، وبين محروس ، الشاب المندفع أيضا ، ولكن فى اتجاه الحق والشرف .

وانت تفرق كذلك بين شنودة ، الواسع الحيلة الذى يظل يقاوم حتى يتهدده خطر الحرب المكشوفة ، فيرضى ويستسلم ، وبين خميس السكير ، الذى يقاوم دائما ، قامت الحرب أم قعدت .

وهكذا تجد فى المسرحية انتصارا واضحا ورائعا لمبدأ التوازن بين فنان الفرجة وفنان الفكر ، فى قالب شعبى واسع الامكانيات ، وبلغة بسيطة مزدوجة الطبقة ، ضمن بها توفيق الحكيم أن تصل مسرحيته الى مختلف الطبقات ليس فى مصر وحدها ، ولكن فى أرجاء الوطن العربى كافة .

***

وفى « السلطان الحائر » يعود توفيق الحكيم مرة اخرى الى الاوبريت ويتخذه وسيلة لاجتياز المسافة بينه وبين جمهور عريض ..

ولكى يجسد على المسرح التعارض الذى يمكن أن يقوم بين القوة والقانون ، اختار الحكيم موقفا شائقا ، فيه كل الطرافة والسخافة اللذيذة والمنطق اللامنطقى التى تجدها جميعا فى الاوبريتات الناجحة .

سلطان يكتشف فجاة انه ليس سيدا وانما هو عبد . وانه لكى يعود سلطانا وسيدا عليه أولا ان يعترف علانية بأنه عبد .

وفوق هذا فينبغى ان ياخذ هذا الاعتراف شكل مزاد علنى يباع فيه السلطان ، ومن رما عليه أكبر عطاء يملك السلطان مؤقتا ، لكى يعتقه من بعد .

موقف مسل ، حافل بالسخرية .. من السلطان .. ومن قوة سيفه .. ممثلة فى وزيره الغاشم ، ومن تدجيل قضائه ، ممثلا فى القاضى الذى يتمسك من القانون بحرفه وليس بروحه .

ويزيد فى السخرية ان توفيق الحكيم يجعل السلطان من نصيب غانية ، متهمة فى شرفها لدى الخاص والعام .

ثم يجعل هذه الغانية تضرب المثل الاعلى فى الوطنية وانكار الذات يوم تقرر - بعد عناد قصير تفضح فيه سخافة التمسك بحرف القانون - ان تطلق السلطان حرا دون قيد ، شريطة ان يشرفها بقضاء ليلة من السمر البرىء معها ، بعد أن يتضح انها بريئة مما ينسب اليها زورا من افعال .

هذا الموقف المقلوب الحافل بالمتناقضات - المرأة المتهمة التى يثبت أنها أشرف الكل ، والسلطان العاتى الذى يتضح انه عبد ، والقاضى العالم ، الجاهل بالقانون ، والوزير الغاشم الذى تتحداه امرأة ، والمحكوم عليه بالاعدام الذى يضطر الى الترفيه عن جلاده ، كل هذا ، علاوة على مشهد المزاد ، وما فيه من اثارة ، وبعض شخصيات ثانوية مسلية مثل خادمة الغانية ، والمؤذن المدلس ، والاسكاف ، والخمار . كل هذا يستحضر فورا جو الاوبريت الناجحة . وهو فى ذات الوقت لا يطغى على الجدل الفكرى الذى يسعى المؤلف من ورائه الى مناقشة قضية الحق والسيف والقانون .

ان المناقشة هنا تتم بوسائل درامية يسهل تقبلها

واستيعابها ، بما تقدم من زاد الفكر والعين معا .

والموقف فى هذه المسرحية هو فى جوهره موقف شهر زاد من شهريار فى الف ليلة : ماذا نفعل بازاء القوة الفجة الغاشمة ؟

ان القوة الفجة طريق سهل وقصير ، يحسم اشياء كثيرة ولكنه لا ينتج شيئا باقيا .

أما الطريق الاصعب ، والاطول ، فهو الذى يخلق ويرسي ، ويدعم . وهو طريق كثير التبعات ، ولكنه يستحق ان نمضى فيه جاهدين .

هذا هو الدرس الذى يتلقاه السلطان فى المسرحية . يلقى اليه به القاضى أولا القاء سطحيا عقيما غير مجد ، ثم تجسده الغانية من بعد وتبعث فيه حرارة الاقناع .

وهكذا تؤدى الغانية مرة أخرى مهمة شهر زاد . اذ تستأنس القوى الوحشية فى السلطان وتوظفها لخير الناس . ولكن الحكيم يضيف الى هذا الموقف تنويعا طريفا عليه ، يجعل الغانية فى الوقت ذاته شهريار أنثوية، تتق ضحيتها عند الفجر ، عوضا عن ان « تقتلها » ، أى تخضعها لرغباتها الشخصية ، بالاحتفاظ بها وحجبها عن الخدمة العامة .

فالغانية هنا هى شهر زاد ــ شهريار معا . وواضح انها تتنازل عن السلطان وفى حلقها غصة وفى عينيها دموع . فقد كانت ترجو لو احتفظت به رجلا لها . انها ــ على العكس من شهر زاد المسرحية ــ لاتجد من السهل عليها ان تعلو على الموقف الخاص الذى يربط بين رجل وامرأة رباطا عاطفيا وجسديا ، لتتخذ موقفا عاما يضم هذه العلاقة ويضم غيرها ، كما تفعل شهر زاد . وأنما هى اقرب من سابقتها العظيمة الى طبيعة الانثى العادية ؛

التى تبحث عن ذاتها وقلبها وحياتها وسعادتها فى جوار رجل وبين احضانه .

وهكذا تكسب المسرحية ـ دراميـــا ـ من الصراع الاضافى الذى يقوم فى روح الفانية بين الصالح الخاص والصالح العام ، اذ يقوى هذا الصراع ما يدور فى نفس السلطان من نضال مماثل بين القوة والقـــانون ، او بين مصلحته الشخصية فى ان يظل محترما مهابا ، ومصـــلحة المجتمع فى ان يسوده حكم القانون .

وينجح توفيق الحكيم فى ان يقدم لنا مسرحية متوازنة قد جدل فيها عنصرا الفرجـــة والفـــكر جدلا دقيقـــا ، جميلا .

لهذا لم يكن بدعا ان تنجح « السلطان الحائر » نجاحا ملحوظا لدى الجماهير العريضة .

***

وفى « يا طالع الشجرة » رجع توفيـــق الحكيم الى الموقف الخالد ، فى حيـــاة البشرية : آدم وحـــواء ، والمواجهة بينهما وما يدور فى هذه المواجهة من صراع، ثم اخذ يبنى على هذا الموقف الفنى بعد المعنى ، حتى انتج مسرحية رمزية متعددة الطبقات .

بهادر هو آدم خارج الجنة ، وهو الزوج المعـــاصر يعيش مع زوجته حياة متوازية لا لقاء فيها ولا اتصال .

وهو ايضا الزوج الفيلسوف الخالق ، يريد ان يصل الى المعرفة ويحولها الى نظام متسق ( اى الى عمل فنى فى الواقع ) ويناضل فى ســـبيل هذا مع زوجته ، التى تسعى هى الاخرى الى خلق من نوع مغـــاير . تريد الانجاب ، وتحويل الزوج عن طريقه المتفكر ، الى طريق المخصب ، المنجب .

الزوج بهذا المعنى هو الفنان ، والزوجة موضوعه

والعمل الفنى الذى يريد أن ينتجه هو شجرة المعرفة المتكاملة التى تثمر كل الثمار معا ، دون اعتبار للزمن .

فالموقف الرئيسى فى المسرحية يكرر موقفى : « بيجماليون » و « شهر زاد » حين يواجه الرجل الفنان والرجل المفكر ، بالمرأة المنجبة ، او المرأة ذات الهدف .

ولكن المسرحية تتناول من جديد مشكلة المعرفة ايضا . وهى المشكلة التى عالجها الحكيم فى شهر زاد بطريقة أقل نضجا .

جرب شهر زاد الوصول الى المعرفة عن طريق الغيبيات ( الساحر وابنته العذراء والغمام الاخضر ) وعن طريق التنقل فى المكان ، والقاء الاسئلة ، اى الطريق التجريبى ، فلم يصل الى نتيجة ، وظل معلقا بين الارض والسماء .

أما بهادر ، فانه يحاول ان يصل الى المعرفة المتكاملة عن الطريق الصوفى والطريق التجريبى معا ، وذلك باستحداث اندماج عضوى بينهما .

يصغى الى نداء « العلم اللدنى » الصادر من الشيخ الدرويش ، ويجرب طريقة المحقق فى القاء الاسئلة ، ليجلو بها سر غياب زوجته ، ثم ينحو منحى علميا فى محاولة انتاج الشجرة . فلعل الشجرة أن تكون ، بما تهدف اليه من توفيق بين المتناقضات هى رمز المعرفة المتعددة المنابع .

وفى سبيل أن تنمو هذه الشجرة الفريدة وتزدهر

يرى بهادر من الطبيعى ومن الضرورى أن يضحى (1) بزوجته من اجلها ، ويجعل من جسمها سمادا لها .

ذلك كان عزمه المختمر فى نفسه طول المسرحية ، حتى حققه فعلا .

ولكنه اذ يتهيأ ليدفن جثة زوجته تحت الشجرة ، تختفى الجثة ، ويجد الزوج مكانها : السحلية « الشيخة خضرة » مقتولة ، وملقاة فى الحفرة .

فما معنى هذا ؟

يربط الحكيم بين السحلية الخضراء ، وبين الانجاز الذى يسعى اليه بهادر . انها رمز لما يسعى اليه الزوج من انتصار . « فحتى عندما تتجرد الشجرة من ورقها الاخضر تظل هى متألقة فى اخضرارها ، وهى تهبط الى مسكنها فى أسفل الشجرة » .

---

(1) موضوع اغتيال المرأة للرجل ، واغتيال الرجل للمرأة موضوع فاتن جدير بالتتبع ، سواء فى حياة توفيق الحكيم كما وصفها هو بنفسه ، أو فى فنه ، انعكاسا لوقائع حياته .

وفى سجن العمر يصف توفيق الحكيم كيف اغتالت أمه الفنان فى ابيه ، وحولته من شاعر ومبتكر الى مجرد مورد للقمة العيش . وهو مصير نفره هو من الزواج زمنا طويلا .

وقد رد توفيق الحكيم للمرأة هذا « الجميل » فى حياته حين ضاق بالفتاة ساشا لما توطدت بينهما العلاقة ، وهددت بأن تنتقل من معرفة غرامية الى ارتباط شبه زوجى ، فلما تركته ومضت شعر بالارتياح الشديد لاستعادته حريته

وفى فنه ظل موضوع الرجل والمرأة موضوعا رئيسيا فى كثير من المسرحيات الى أن تبلور فى اغتيال بهادر لزوجته بهانه فى يا طالع الشجرة .

وهو اغتيال سبقه اختفاء بهانه لثلاثة ايام ، لا يدرى احد اين ذهبت .

أيكون هذا الاختفاء انعكاسا فنيا لالم كبير احسه الطفل توفيق لاختفاء بنت صغيرة كان متعلقا بها تعلقا خاصا ، يعطف عليها ويحميها حتى « جاء اهلها ذات يوم فى غفلة منى واخذوها .. فحزنت كثيرا على ذهابها . » ـ سجن العمر .

ان السحلية الخضراء تمثل انتصار الفن والفكر على الحياة ، وتغيرات الزمن • اخضرارها خالد ، لا يعبـــا بالفصول . فهى اذن رمز للشجرة الخالدة المتكاملة التى لا تعبأ فى انتاجها بالفصول ، والتى يســـعى بهادر الى انتاجها ..

ثم ان ثمة ارتباطا آخر يقوم بين الســـحلية الخضراء وبين بهانة ، وابنتها ذات الثوب الاخضر • السحلية تمثل ـ كذلك ـ القدرة على الخلق .. الخلق من أى نوع . وهى قدرة أولية تعلو على ما عداها . تتمثل فى قدرة المرآة على الانجاب ، كما تتمثل فى قدرة الفنان على الانتاج ..

ولهذا فحين يقتل بهادر زوجته بهانة ، ويضحى بها فى سبيل الشجرة ، يكتشف انه ـ فى الوقت ذاته ـ قد قتل هدفه الذى يسعى اليه . وهو الانتصار على الزمن وعلى الحياة • لقد قتل فى وقت واحد الحيـــاة والفن معا .

***

استقطب الحكيم فى « يا طالع الشجرة » قضايا كثيرة شغلته فى مسرحيات سابقة ، وعبر عنها فى ايجاز فنى رائع ، ونضج كبير ، مستخدما قاعدة فنية قادرة على الاثارة المسرحية والفكرية معا ، وهى : قاعدة المسرحية البوليسية العادية •

تبدأ المسرحية بقصة اختفاء الزوجة ، وشك المحقق فى أن يكون الزوج قد قتلها ، ثم اعتراف الزوج بانه قد قتلها • ( لانه قتلها أكثر من مرة فى أعماقه •• قتلها بالنية والعزم ، والتصميم ، قبل أن يقتلها فعلا فيما بعد )

ثم تعود الزوجة ، فيواجهنا اللغز الكبير : أين كانت

طوال ثلاثة أيام ، وهو لغز لا يحل قط فى المسرحية ، وانما ينتهى بموقف مثير كل الاثارة هو قتل بهادر لزوجته ، ويعقب هذا أمر أشد اثارة ، وهو اختفاء الجثة ومقتل السحلية .

وفى غضون هذا ، يثير خيالنا الشيخ الدرويش ، وعلمه اللدنى ، وتذاكره التى يحصل عليها بسهولة ترمز الى هوان شأن الواقع لو قيس بأغوار النفس • كما يتحدانا الشيخ أن نجد له تفسيرا ومعنى طول المسرحية •

من يكون ؟ أهو ضمير بهادر ..؟ ـ أهو ما يضمره من أشياء فى لاواعيته وفى واعيته على السواء ، أم هو صوت الضمير بالمعنى الاخلاقى ؟

نفس مشكلة الساحرات فى مكبث •

فاذا فرغت جعبة توفيق الحكيم من المواقف والمعانى المثيرة ، فاجأنا بالحل التكنيكى الموفق الذى لجأ اليه ليتخلص من مشكلة تجسيد الماضى على المسرح . وهى المشكلة التي واجهته بعناد فى أهل الكهف ، وحلها عن طريق رواية الاحداث ـ مجرد رواية عادية .

انه هنا يستخدم طريقة تواجد الماضى والحاضر معا على الخشبة ـ أو ما يسميه أرثر ميللر جريان الماضى الى الحاضر •

وبهذه الطريقة الفعالة ـ لانها مثيرة للخيال وقابلة للتجسيد معا ـ يتخلص الحكيم من التطويل الممل الذى يوقف سير الاحداث ـ فكرية ومادية معا ـ الذى لا مفر منه فى حالة الرواية • فضلا عن أنه يقترب بهذا من جوهر المسرح القائم على التخييل والغاء حواجز الزمان والمكان .

كما أن الحكيم لا يعبأ هنا بحاجة المتفرج العادى ، او فلنقل تعوده على تغير المنظر ، فينص فى الارشـــادات المسرحية على أنعدام المناظر ويشير الى نوع من الايحاء بالمكان حين يطلب من الممثلين أن يحملوا معهم قطـــع الاكسسوار دخولا وخروجا .

وبهذا أيضا يكسب الحكيم جديدا فى طريق القصد الفنى ـ أو الايجاز ، مما يزيد من سرعة الحـركة فى مسرحيته ، ويجعل مشهدا فاتنا فى سرعته وتلاحقـــه مثل مشهد المواجهة بين الزوج والزوجة ، عقب عودة الاخيرة من اختفائها .. ممكنا وفعالا فى آن واحد .

كذلك يتخلص الحكيم بهذه الطريقة من التمدد الذى يصيب شهر زاد من جراء تعدد المناظر وتلاحقها ، مما يصعب تجسيده فى واقع مسرحنا الحالى .

***

واذا كانت « يا طالع الشجرة » قد أثارت من الاسئلة أكثر مما أجابت عليه ـ وهذه دائما سمة العمل الفنى الفكرى النابض ـ فانها قد افلحت فى الاجابة عن سؤال لا يزال الحكيم يسأله لنفسه :

كيف أوفق بين الفن والفكر فى مسرحية واحـدة ؟ كيف أعبر الهوة بينى وبين الجمهور ؟ كيف افك السلسلة التى قيدت بها نفسى ، واقدم فى الوقت ذاته عرضـــا مسرحيا ناجحا ؟

وقد رأينا فى ياطالع الشجرة ، أن الحكيم قد أقام مسرحية ناجحة على أساس من الايجاز الفنى الجميل، ولكنه لم يستغن عن المشوقات المسرحية التقليدية ، من حدوتة ، وشخصيات غريبة ، ومعجـــزات غيبية ، والغاز .. بل انه قد لجأ الى صيغة فنية شعبية ، لعلها

اكثر الصيغ الفنية جذبا للجمهور وهى صيغة المسرحية البوليسية .

ولكنه وفق اكبر توفيق فى تطويع هذه الصـــيغة لمصلحته . وجعل منها قاعدة لعمل فكرى وفنى ناضج، على نحو مشابه لما فعل شكسبير حين استخدم الميلودراما فى بعض مآسيه الكبرى مثل مكبث ، وعطيـــل - على الاخص - وبنى فوقها صرح الفن العالى .

***

فى مسرحية الطعام لكل فم يفرق توفيق الحكيم تفريقا مكانيا بين فنان الفرجة وفنان الفكر ، فيعطى كلا منهما ارضا منفصلة يلعب عليها . المحتوى الفكرى للمسرحية تدور أحداثه على حائط قد تشقق بفعل البلل ، والمحتوى المادى أو الترفيهى يدور على خشبة المسرح .

وكأنما قد ضاق صدر الحكيم هنا بالجمهور العريض الذى يسعى جاهدا للوصول اليه من فجر حيـــاته المسرحية فقرر أن يأخذ بخناقه أخذ عزيز مقتدر ويضعه على المسرح ثم يروح يلقنه درسا فى كيفية الافادة من الافكار والنقاش الذهنى ، ويوضح له فداحة الخسارة التى تلحق به من جراء الانصراف الى التـــافه من النشاط البدنى أو الذهنى .

يمثل هذا الجمهور فى المسرحية حمدى وزوجتـــه سميرة . الاول موظف عادى فى احـــدى الادارات الحكومية ، ينفق ساعات الصباح فى عمل روتينى هو رعاية المحفوظات ، ثم يقطع وقت الفراغ فى المساء يلعب الطاولة فى المقهى . أما زوجته فربة بيت وزوجة من النوع الذى لم تمسسه الثقافة من قريب أو بعيد .

أمام هذين الممثلين للجمهور غير المستنير ، يجـــرى الحكيم مسرحيـــة فكرية تدور حوادثها بين أم اتهمت بقتل زوجها والتزوج من عشيقها « مثل أم هاملت » ، وابنة تكتشف الخيانة ، وتصر على الانتقام مثل الكترا ، واخ يرفض أن يكون هاملت أو أورست ، لأن مفهـــوم العدالة فى القرن العشرين قد أصبح مفهوما علميا وليس شخصيا . ان العدالة اليوم هى ـ أو ينبغى أن تكون ـ عدالة اجتماعية ـ عدالة الطعام لكل فم ..

ويرى الزوجان هذه المسرحية التى تمثل أمامهمـا على حائط قد تشقق فيحدث فيها تحول واضـــح . الزوجة تتبين اهمية الثقافة ممثلة فى الموسيقى والعزف على البيانو فتنفض الغبار عن البيانو الذى كان ضمن جهازها فلم تستعمله مرة واحـــدة . ويتعلق الزوج بأهداب العلم ، فيشترى ميكروسكوب بمصاغ زوجته ، ويأخذ يبحث ، ويقرر أن يكتب كتابا .

وعن طريق العلاقة التى تنشأ بين شخصيات المسرحية داخل المسرحية » ، التى استخدمها شكسبير فى هاملت، فتتحول هذه الصيغة على يديه الى مايشبه خيال الظل او الفانوس السحرى ، أو برنامج التليفزيون .

وعن طريق العلاقة التى تنشأ بين شخصيات المسرحية الداخلية وبين الزوجين ، يعالج الحكيم الموضوع الذى يشغله هنا ، وهو ضرورة علاج المشاكل القديمة بوسائل جديدة . ضرورة تمكين العلم من العمل . شرعية تحويل الأحلام الى أفعال .

يعالج هذا الموضوع الجاف عن طريق مزج المسرح الواقعى بالمسرح الفكرى ، واحداث تفاعل بين الاثنين .

ان الاطار الخارجى للمسرحية واشخاصه الثلاثة :

حمدى وسميرة وجارتهما عطيـــات ينتمى الى المسرح الكوميدى ، بل والهزلى .

بينما تتصل المسرحية الداخلية بالمسرح الفكرى الذى ظل دائما شغل الحكيم الشاغل .

وواضح أن الهدف من الاطار الخارجى هو المساعدة على تزجية الافكار والاراء التى تحتويها المسرحيـــة الداخلية .

فها نحن اولاء نرى الحكيم يستمين ، ليس فقط بالحدوتة الخيالية ــ أو حديث الخرافة الذى يدعى أن بقعة على الحائط كفيلة بأن تبعث أمامنا شـــخصيات تسعى وتتكلم وتعزف البيانو ، وانما يجاوز هــــذا الى شخصيات وأحداث المسرح الكوميــــدى : من زوجين يتشاجران ، وجارة مشاكسة ، ونزاع على مســـح البلاط ، ونوع الصابون ، واضطرار الى تسلق المواسير ، ودخول شقق الغير .. الخ .

***

عاد فنان الفرجة وفنان الفكر الى العمل معا متكاتفين وعلى صعيد واحد فى المسرحية الحافلة ــ بالعناصر الفنية وبالمشاكل معا ــ : شمس النهار .

والموضوع هنا ــ كما كان فى الايدى النـاعمة ــ هو العمل وشرف العمل . ولكن توفيق الحكيم يختـــار لعلاجه شكل الحدوتة الشعبية والامثولة الاخلاقية معا . مضيفا الى هذا اسلوب الف ليلة فى القصة وطــريقة واخيلة القصص الشعبى المتداول على السنة الناس ، والمسرحية القصصية التى شكلتها عبقـــرية شكسبير ، وجو الكابريه السيــاسى الذى خرج به بريشت على الناس منذ عشرينات هذا القرن .

وفى داخل هذا الشكل الواسع صب الحكيم نظرته للعمل وشرف العمل ، ثم ترك هذه النظرة السياسية الاجتماعية فجاة وغافلنا طائرا الى الموقف الاثير لديه ـ مثلث شهر زاد وشهريار وقمر ـ علاقة المراة بالفنان الخالق ـ ماذا ينبغى أن يقوم بينهما ، زواج أم عبادة أم صداقة أم قتال ؟

ولو دققنا النظر فى مسرحية شمس النهار ، لوجدنا احداثها تتحرك على مستويين : المستوى الاجتماعى المباشر الذى يجعل من شمس النهار رمزا للطاقة المعطلة التى تثور على ما يعوقها ، فتسعى الى الانفتاح ، وتكسر القيد المعوق لها ، لتنطلق الى حياة العمل والانتاج ، وذلك كله بالالتحام بحكمة الشعب ، وتلقى ماتوحى به من قيم وتوجيهات .

والمستوى الذاتى الخاص ، الذى يعود فيه توفيق الحكيم الى علاج موضوع : المراة والفنان . من منهما يخلق الاخر ويشكله وفق هواه .

وهو فى هذه المسرحية يضيف جديدا الى الموقف بجعل كل من شهريار وقمر خالقا ومخلوقا معا . كلاهما بيجماليون وجالاتيا .

تقول شمس النهار وهى تتامل الرجل الشعبى الغليظ الذى تجاسر فجاء يخطبها ، وهو بلا مال ، ولا جاه ، ولا حتى بيت يأويه ، وانما جاء تحدوه ثقته بنفسه ورغبته فى أن يستخدم حقه ككل الناس :

ـ نعم .. هذه الحفنة من الوقاحة والبجاحة ، ساصنع منها شيئا !

غير انها حين يحتدم بينهما الصراع ويتازم ثم ينفرج قرب النهاية تكتشف أن قمر هو الذى صنعها وشكلها :

شمس : انت الذى صنعتنى . وكنت تعلم ذلك .
ولكنك تظاهرت وموهت .. ولن أغتفر لك هذا أبدا .

وقمر بدوره ، يتبين فى اللحظة الحاسمة انه اذا كان قد صنع شمس النهار الجديدة ، فهى أيضا خلقت شيئا ما بداخله . شيئا يربطه بها برباط وثيق .

قمر : آه يا ربى !.. من اين طلع لى هذا الرجل ؟.
اذا كنت حقا تحبينه ، فما هو مصيرى ؟!.. هل أستطيع البعد عنك ؟.. هل تسمعين ؟..

كلاهما اذن خلق الاخر ، وفى نفس كل منهما قام هذا الشعور المحض الذى يتخلف لدينا تجاه اقرب المقربين الى نفوسنا . مزيج من الحب والنفور ، بل والسخط أحيانا، تجاه من كان لهم فضل علينا ، وخليط من الحب والاحتقار نحو من صنعناهم صنعا

وعلى ضوء هذه العاطفة المعقدة التى تقوم بين الخالق والمخلوق نفهم لماذا تركت شمس النهار «قمر» واقبلت على حمدان . ونفهم أيضا لماذا لم يقاوم قمر طويلا حين لاح شبح الفراق بينه وبين شمس النهار . بل لماذا راح يلتمس الأعذار كلها حتى لا يتزوج منها . فهو يسأل أين يكون الزواج ؟ فى القصر ؟ فيقال له لا . فى الكوخ . فيقول : وهل هذا يجوز ؟ تتشرد الاميرة من اجلى ؟ ثم يضيف بسرعة : وكيف تتحقق الرسالة التى بثها فى نفس الأميرة .

لابد من الانفصال ، كى يواصل كل السير فى الطريق الذى تأهل له : قمر لمزيد من الالتحام بالشعب والاستمداد منه ، وشمس لتوجيه الامير حمدان لحكم شعبه بالطريقة

الثورية التى تعلمتها الأميرة (١)

ولكن من هو قمر فى المسرحية ؟ ما هى أبعاده ؟ أهو شخص أم رمز ؟ يقول قمر عن نفسه :

ـ اولا اسمى ليس قمر .. ولا قمر الزمان ! ولست بامير ، ولا بشىء على الاطلاق ، ولا أعرف من هو ابى ، ولا من هى أمى .. نشأت بين الناس فى حى بسيط ، وعملت راعى غنم ، ثم حطابا ، ثم نجـــارا ، ثم مؤذنا بمسجد ، ثم مرتل قرآن ، ثم معلم صبيان ، ثم هائما على وجهى أقوم بأى شىء ، وبكل شىء ، وأعاون من فى حاجة الى معاونة ، على قدر علمى وطاقتى .

قمر .. اذن هو تجربة الشعب وحكمته تجســـدت ـ مؤقتا ـ فى شخص يدعى قمر . وقد طلع قمر فى حياة الاميرة والهمها الحكمة وسداد الرأى ثم اختفى من بعد ليظهر من جديد فى ازمنة اخرى وحيوات اخـــرى .. يعاون من فى حاجة الى معونة على قدر علمه وطاقته .

وبمقتضى هذا التفسير يكون من الطبيعى جـــدا أن لا تتزوج شمس من قمر ، فان الاخير أكبر بكثير من أن تحتويه حياة خاصة لفرد بعينه ، بل انه ملك الجميع .

ويكون المعنى الاجتماعى للمسرحية ليس ان ثورة ما تمثلها الاميرة شمس قد اتصلت لبعض الوقت بالشعب ثم تخلت عنه بلا منطق ولا مقدمات ، بل ان اميرة مرشحة للحكم قد اتصلت بحكمة الشعب وتعلمت منها ، ثم سارت بوحى منها لتبنى حياتها وحياة زوجها وحياة شعبها على أسس جديدة .

---

(١) نلاحظ هنا تطابقا تاما بين مواقف شمس النهار وقمر وحمدان ومواقف آليزا دولتيـــل وهيجنز وفريدى فى مسرحيـــة شـــو : بيجماليون

ليست ثورة تلك التى ابدتها شمس النهار ، وانما رغبة فى الاصلاح .

ومن ثم يكون زواجها من طبقتها هو الامر المقول ، ويكون زواجها من ممثل الشعب تطورا مفتعلا .

ولا جدال ــ مع ذلك ــ فى ان التيار العام للمسرحية يجعلنا نتوقع ان تتزوج شمس من قمر . يدفعنا الى هذا الاعتقاد ان توفيق الحكيم لا يفصح عن حقيقة هوية قمر الا فى الدقائق الاخيرة للمسرحية ، يفعل هذا عرضا وبطريقة لا تحمل على الالتفات الشديد ، اذ لايكاد جوهر قمر يظهر لنا حتى يتبعه اسم مضحك له تتلقفه الاميرة وتتندر به ، فيضيع ما كان ينبغى لكشف الجوهر من أثر مركز فى نفوسنا .

اضف الى هذا اننا فى هذه المسرحية ، كما نحن فى مسرحية بيجماليون لبرناردشو ، نقع أسرى ــ دون وعى منا ــ لفتنة الحلم الاجتماعى الذى يدعو ويشجع على زواج الغنى من الفقير ــ من اى الجنسين ــ كلون ساذج من الوان تحقيق المساواة بين الناس . فما ان نجد غنيا يحب فقيرة أو اميرة تهوى مقداما من بين صفوف الشعب حتى نروح ندفع انفسنا وندفع الابطال وندفع الفنان أيضا الى تحقيق الخاتمة السعيدة للحلم الشعبى الدائم .

ويزيد من هذا الخلط ان توفيق الحكيم يطلق فى الفصلين الاول والثانى من المسرحية شعارا التصفيق بالثورات الشعبية ، والاشتراكية خاصة ، وهو تمجيد العمل ، وتاكيد ضرورته وفائدته للفرد والمجتمع معا .

وقد حمل هذا الارتباط بين العمل والثورات الشعبية البعض على تفسير قمر على انه ممثل الشعب وعلى تصنيف اصلاحيات شمس على انها ثورة . ثم وجد هذا

البعض فى اعراض شمس وقمر كلٌ عن الاخر مجافاة للمنطق والثورة معا .

وليس هذا صحيحا . فقد عالج توفيق الحكيم موضوع العمل وشرف العمل فى « الايدى الناعمة » فى نطـاق اتجاه اصلاحي مشابه وذلك حين جعل الامير ممثل الطبقة الاقطاعية يتبنى اخلاقيات الطبقة الوسطى ويؤمن معهـا باهمية العمل وفائدته .

كما اننا رأينا من التفسير الذى تقدمت به ، ومن واقع المسرحية ، أن « قمر » ليس ممثلا للشعب بل هو رمز للحكمة الشعبية المتوارثة على مر الازمان . انه تعبير متبلور عن هذه الحكمة وليس تجسيدا للحظات ثائرة فيها

وتبقى كلمة فى تفسير انتقال المؤلف المفـاجىء من المستوى الاجتماعى للمسرحية ، الى المستوى الذاتى . وهو انتقال تقع تبعته على المؤلف نفسه وليس على سوء تفسير للمسرحية أو توقع منا لشىء ما ، ليس فيها .

والواقع أن لب المسرحية وجوهرها هوَ ذلك الانشغال الدائم عند توفيق الحكيم بموضوعى بيجمـاليون ـ جلاتيبا ، وشهرزاد ـ شهريار .

ولقد قدم المؤلف مسرحيته فى فصليها الاول والثـانى على أنها امثولة اخلاقية واجتماعية تمجد العمل ، ثم ضاق ذرعا ـ فى لاواعيته ـ بهذا الموضوع المباشر المحدود ، فطار فجأة ـ كماتطير الفراشة ـ دون مقدمات ولاتفسيرات الى الموضوع الذى كان يشغله فى حقيقة الامر وهو الرجل الخالق والمراة المتحدية . طار وترك للنقـد مهمة فك الخيوط المتشابكة .!

ولقد ربط الحكيم بين مسرحيته وبين فن بريشت فى المقدمة القصيرة التى صدر بها المسرحية .

والمسرحية بريشتية فعلا من حيث انها ــ على المستوى الاول ــ تطرق موضوعا سياسيا واجتمــــاعيا . وهى بريشتية أيضا من حيث طريقة بنائها القائمة على التسلسل القصصى وليس التطور الدرامى لحدث واحد .

ولو شئنا أن نضيف الى المسرحية مزيدا من عنــاصر فن بريشت مثل الاغنية اللاذعة ، لوجدنا اكثر من موضع يسمح بهذا بسهولة ، بل ويكاد يصرخ طالبا له ان يحدث خذ مثلا هذا الحوار الذى يدور بين الامير حمدان وبين الخازن فى الفصل الثالث :

الخازن : مولاى يطلبنى ؟

الامير : نعم . اخبرنى أيها الخازن ، هل سرق شىء من الخزانة ؟

الخازن : لا يامولاى .. مطلقا

الامير : هل أنت متأكد ؟

الخازن : كل التأكيد

الامير : كل مافى الخزائن موجود ؟

الخازن : لم ينقص دينار

الامير : عجبا !.. وهذه الصرة اذن لمن ؟!

الخازن : هذه الصرة ؟!

الامير : يظهر انك لا تعرف شيئا مما تحت يدك من اموال

الخازن : كل شىء مرصود فى الدفاتر يا مولاى

الامير : والدفاتر فى يد من ؟

الخازن : فى يد الملاحظ

الامير : واين الملاحظ ؟

الخازن : قام فى اجازة

الامير : ومن يحل محله ؟

الخازن : مساعده

الامير : واين مساعده ؟

الخازن : لابد انه موجود

الامير : انه غير موجود

الخازن : علم ذلك عند الملاحظ

الامير : ومتى نعلم ذلك ؟

الخازن : نسأل الملاحظ عندما يعود

الامير : انه لن يعود

الخازن : لن يعود ؟!

الامير : لا هو ولا مساعده .. لانهما هما اللذان سرقا الخزانة !

بشيء قليل من الحذف ـ حذف الكلمات الزائدة ، وبتأكيد اكثر كوميدية للمحاورة التى تدور بين الامير والخازن والتى تشبه من قريب اغنية « هنا مقص وهنا مقص » ابتداء من مقطع : « وحصانى فى الخزانة ، والخزانة عاوزه سلم ، والسلم عند النجار .. الخ » ، لتوضيح مهارة اللصوص البهلوانية فى التنصل من الجريمة ـ بهذا وبما يقرب منه من حيل يمكن تحويل هذا الحوار السريع المتلاحق الى اغنية سياسية اجتماعية تناظر ما نجده عند بريشت

كذلك يمكن ادخال الراوية المعلق فى اكثر من موضع من المسرحية ، وبالمستطاع استخدامه اذ ذاك للتفسير والتعليق على ما يدور فى المسرحية ، وشرح انتقالاتها المفاجئة وتعرجاتها

على ان بريشت ليس الوحيد الذى يلقى اثره على المسرحية ، فهناك شكسبير الذى يبدو واضحا فى حكاية الامير وخطابها العديدين الذين يتوالون ويتعاقب عليهم

الفشل حتى يفوز من بينهم السعيد ، وهى حكاية نجد نظيرا لها فى تاجر البندقية .

كما ان فى العلاقة الترويضية التى تقوم فى الفصل الثانى بين قمر وشمس ما يذكرنا بما يدور بين البطلين فى مسرحية شكسبير « ترويض النمرة » من علاقة مماثلة .

كذلك تقف الف ليلة وليلة شامخة فى المسرحية ، اقوى من كل ما تقدم من آثار . او ايماءات بآثار . نجدها فى الهيكل العام للمسرحية ـ بما فيها من سلطان ووزير واميرة ورجل من عامة الشعب وما يدور بين الجميع من احداث ، كما نجدها فى استمدادات مباشرة مثل وصف القصر فى جزيرة واق الواق والصفات السحرية التى يلحقها الخاطب الثانى بأبنائه المنتظرين من الاميره : « الشاطر حسن ، شعره منه فضه وشعره ذهب . وست الحسن والجمال ، اذا ضحكت طلعت الشمس واذا بكت هطل المطر .. » ، ومثل موضوع القرية المسحورة .. الخ .

***

نلاحظ ايضا ونسجل المدى الذى وصل اليه تماون فنان الفكر هنا مع فنان الفرجة لتقديم عرض مسرحى مشوق . فقد بسط فنان الفكر فكره الى درجة كبيرة ، وجعله سهلا ، واضحا ، مباشرا ، ووضعه راضيا فى اكثر الاشكال شيوعا وشعبية .

غير انه مالبث ان نفر من هذا كله ، وعاد الى ارض هو اكثر معرفة بها من هذه الارض ـ عاد الى شهرزاد وبيجماليون وشهريار وجالاتيا وهيجنز واليزا وكاندبدا ومارشبانكس .

وهنا يتبدى لنا صراع غير ظاهر يضـــاف الى كم الصراع فى المسرحية . فقلما يقوم فيها تجاذب بين المعنى الاجتماعي والمعنى الشخصى ، ونضال بين شخصياتهـا الرئيسية على كل من هذين المستويين يقـــوم فى نفس مؤلفها ايضا صراع مماثل بين فنان الفرجة فيه وفنان الفكر

الاول يمد يديه الى أبعد ما تســـتطيعان حتى ليكاد يمس جماهيره مسا مباشرا .

والثانى يطاوعه ويصبر عليه طوال فصلين ، ثم ينفد صبره فيتمرد فى الفصل الثالث

وهكذا ينسكب أمامنا ضوء جديد على المسرحية وعلى تناقضاتها وتشابكاتها المختلفة

الفصل الخامس

# الفنان ينكسر قلبه

شيء ما حدث لثنائي الفرجة والفكر في عام ١٩٦٦ . شيء هام جعل كلا منهما يلجأ الى أسلوب السخرية — الظاهرة والدفينة — والى الاحتجاج القاسي الذى يذهب الى حد الغاء انسانية الانسان ، وانزاله في المرتبة من مخلوق راق الى مستوى الحشرات

يجيء هذا الاحتجاج القاسي وتلك السخرية المرة نتيجة لا مفر منها حين ينصدع قلب الفنان بسبب ما ٠ اذ ذاك يرى الحب شهوة ، والحرب جبنا ، والبطولة طمعا ، والصداقة زيفا ، كما فعل شكسبير في كوميديته المرة : ترويلوس وكريسيدا ، او يرى الناس مجرد ذبابات تلعب بها الهة لا ترحم ، وتقتلها طلبا للهو ، كما رآهم شكسبير أيضا في الملك لير ٠

أو قد يصحو الفنان ذات صباح فيجد نفسه وقد استحال صرصارا كما حدث للرجل في قصة كافكا

أو قد يناضل بضراوة يائسة حتى يبقى على انسانيته وسط مدينة أصبح أهلها كلهم خراتيت ، كما يحدث في مسرحية أينسكو

أو قد يحاول جاهدا أن يبقى على عقله وحكمته في مملكة شرب أهلها كلهم من نهر الجنون ، ثم لا يجد — آخر الامر — مفرا من ان يشرب هو الآخر ، مثلما يقع للملك في مسرحية الحكيم

المهم أن هذا الصدع فى قلب الفنان يحمله دائما على اتخاذ المواقف المتطرفة فى الاحتجاج ، فيأخذ يصوغ هذه المواقف فنا مرا وان كان اخاذا

ودون أن نخوض فى طبيعة ما حدث فى قلب الفنان توفيق الحكيم - ما يحتمل أن يكون قد أصابه من خيبة أمل ذات صفة عامة أو خاصة نمضى فنقرر أن نبرة ظاهرة من المرارة تعلو على كل ما عداها فى مسرحيته : مصير صرصار - الفصل الاول خاصة

نبرة غريبة على مسرح توفيق الحكيم كله . يختلط فيها الغضب الدفين بالاحتجاج بالهجاء .. لاول مرة - فى طول أعماله وعرضها - يهجو توفيق الحكيم الانسان بعد أن كان يحزن له أو يفرح . غضب شامل على الجنس كله ذلك الذى يغذى فصل « الصرصار ملكا » ، ويجعله عملا متميزاً

فى العالم السفلى الذى يهبط بنا اليه توفيق الحكيم ينقسم الاحياء الى نمل وصراصير . النمل خلق نشط ، بجيش متماسك ، لا مكان فيه للفردية وامراضها ، ولكنه - مع هذا - لا يفكر فى غير الطعام وحاجات الجسم المباشرة .

والصراصير مخلوقات مفككة ، متقاعسة ، كل منهما يعمل لصالح نفسه .. يشغلها المظهر والخرافة ومصلحة الفرد ، والعلم المجرد غير المرتبط بالمجتمع ، عن الخطر المحدق بها منذ الازل وهو خطر النمل . ما أن يقع أحد من الصراصير على ظهره حتى يتلقفه النمل فى تكتيك بديع ويجعل منه غنيمة باردة ، وأكلا شهيا ، ورصيدا من المؤونة لايام القحط ولياليه .

والعالم السفلى معروض من وجهة نظر الصراصير .

لهذا تغزوه القيم السالبة غزوا : ملك الصراصير لا موهبة له تؤهله للعرش . ولم يدعه احد لتولى الملك . ولا احد يحفل به ظل ملكا أم ترك العرش . وما بينـــه ومابين الملكة ليس حبا أو سعادة او احتراما ، بل كرها متبادلا وازدراء

ووزيره احمق متخصص فى توريد المشكلات المربكة والانباء السيئة . ولم يحمل الملك على قبوله وزيرا سوى انه متطوع يعمل دون راتب . وليس بين الصراصير ــ على أية حال ــ من يرضى بأن يتـــولى وزارة أخرى فى المملكة

أما العالم العلامة فى المملكة فسطحى ، محدود الافق . يسجل الظواهر ولا يستطيع تفسيرها .. وايمانه بعلمه ايمان جامد ، وهو على كل حال مستعد للتخلى عن علمه، حين يعجز هذا العلم عن دفع كارثة موت الملك الوشيك .. اذ ذاك يرضى بأن يستعين بالكاهن ، وصلواته وقرابينه والكاهن مغفل ، ووسيط خائب بين الصراصير وآلهتها . يقدم قرابين لا تقبل ولاتحدث اثرا . ومع هـــذا فان الكاهن وطقوسه وقرابينه هو كل ما يتبقى للملكة من قوة حين تبتلى بفقد الملك واحتمال موته .

ولو شاء توفيق الحكيم ان يقف فى هجائيتة هذه عند حدود فصل واحد ــ وليته فعل ! ــ لما وجدنا عنتا فى استقبال رسالته وفهمها . فهو يعنى بعـــالم الصراصير السفلى عالم الناس العلوى . وفى رؤياه ان بعض الناس قد قاموا من النوم ذات صباح فوجدوا انهم صراصير ، يتهددهم النمل فى كل لحظة .

ولكنه لا يكتفى بالرمز الشفاف ، ويمضى فى الفصلين التاليين الى تقرير المعنى الذى أوحى به ، وتاكيـــده ،

والمبالغة فى هذا التأكيـــد ، وذلك حين يطلب الزوج ـ الصرصار عادل فى نهـــاية المسرحية أن تأتى الخادم أم عطية بجردل وخرقة وتزيله من الوجود مثلمـــا فعلت بالصرصار الحقيقى ومهاجميه من جموع النمل ٠

***

ماذا حدث حتى أصبح الناس صراصير فى رؤيا الفنان ؟ وما هو مصير فنان الفرجة وفنان الفكر فى هذه الرؤيا ؟

سؤالان تتكفل المسرحية التـــالية بالاجابة عنهما . مسرحية من من فصل واحد كتبها توفيق الحـكيم فى العام نفسه ـ ١٩٦٦ ، ورجع بها الى الموطن الاصــلى لفنه الانتقادى : القرية المصرية ، والى لغة هذا الموطن القوية التى تفوح برائحة الواقع وهى الدارجة المصرية ، تلك هى مسرحية « كل شىء فى محله »

والمسرحية تشير مباشرة الى الصفقة ، فحوادثها تدور هى الاخرى فى قرية مصرية .

غير ان الصفقة تصور قرية عادية ، فيها العاقل وفيها الاحمق . فيها الحريص وفيها المندفع ، يتورط اهلها ـ بسذاجة مفرطة ولكنها فى النهاية مقبـــولة ـ فى موقف يدعو الى الهزء بهم وبعقليتهم ، ثم يخرجون منه مع ذلك ولم ينلهم شر كثير .

اما القرية فى « كل شىء فى محله » فقد قرر أهلهـا الغاء العقل ابتداء ، فتساوت بهذا جميع القيم ٠ أصبح الفيلسوف كالحمار ، وصار من الممكن ان يتبادلا الادوار دون فارق ٠ وباتت آخرة القرية كاولادها ـ كلاهما بديل من الآخر ومساو له :

« ونص دقن زى دقن ... كله محصل بعضه !

وجواب لك طلع مش لك ... كله محصل بعضه !

وراس تحسبها بطيخة ... وبطيخة تحسبها راس كله محصل بعضه . »

ذلك ان ما يحكم القرية هو اللاعقل ، واللامبالاة . وهما مرضان معديان (١) . ما ان يدخل القرية من هو مبرأ منهما حتى يقبضا عليه بيد من حديد ، ولا يزالان يخبطان منه الراس فى الحائط حتى يخرج عقله تماما . يتسلم خطابا ليس له ، وهو راض ، كما حدث للشاب ، ويقبل خطيبا يفرض عليه ، كما حدث للفتاة الحسناء ، وينضم لكل زفة تقام ، مؤيدا لاتجاه القرية العام وحبها للتجمع والحظ والفرفشة بمناسبة وبلا مناسبة

والحلاق وموزع البريد فى القرية يتناوبان فيما بينهما شرح فلسفة اللاعقل هذه والتبشير بها . انهما يمثلان يأس فنان الفكر من جدوى الدعوة الى رأى ما . يصوران العقل وقد آثر أن ينتحر فرارا من موقف مستحيل ، فهما يدعوان نيابة عن فنان الفكر الى الغاء الفكر

وفى الوقت ذاته يقومان معا بالتهريج والفرفشة ، نيابة عن فنان الفرجة . ولكنه تهريج فاقد للمرح .. يائس ومرير

***

فى « بنك القلق » ، آخر أعمال توفيق الحكيم المنشورة،

(١) قارن بين ما يحدث هنا ، وما حدث فى نهر الجنون . الموضوع واحد وهو ان عاقلا واحدا بمفرده لا يمكن أن يعيش وسط مجانين وعليه أن يجن هو الاخر مثلهم . غير ان فارقين جوهريين يقومان بين المسرحيتين : الاول ان الجنون فى « نهر الجنون » حقيقى وطبيعى لا يستفزه شىء بينما هو فى « كل شىء فى محله » مصطنع ، احتجاجا من العقل على موجة اللاعقل المتحكمة

والفارق الثانى ان « نهر الجنون » ـ حافلة بالمرح خالية من المرارة ، بينما مرارة « كل شىء » عميقة ودفينة ولهذا تأخذ شكل الهدوء والرضا

تحدث مواجهة بالغة الدلالة بين أدهم فنان الفكر وصديقه شعبان فنان الفرجة :

أدهم : اسمح لي أقول لك .. انت مقرف !

شعبان : انا ؟ !

أدهم : أهدافك في الحياة صغيرة وحقيرة !

شعبان : لا أرجوك .. اهانات لا .. لا أقبل ابدا .. ومع ذلك قل لي .. ما هي أهداف سيادتك العظيمة النبيلة ؟ !

أدهم : مع الاسف .

شعبان : أذن اسكت .. واتلهى .. الحال من بعضه ! انا على الاقل عندي هدف .. صغير حقير .. هدف والسلام .. من انت ؟ ..

أدهم : أنا في الحقيقة ...

شعبان : انت في الحقيقة غير مفهوم .. انا عاشرتك هذه المدة ولا أعرف ماذا تريد ؟

أدهم : أريد أن أعمل أي شيء نافع .

شعبان : نافع لمن ؟

أدهم : للناس جميعا . وللامة كلها .

شعبان : للامة كلها ؟ ! وهل انت مسئول عن الأمة كلها ؟ ..

أدهم : بالتأكيد .. مسئول

شعبان : ومن الذي سألك وكلفك ؟

أدهم : لا أحد .. انا نفسي .

شعبان : ولماذا تتعب نفسك ؟

أدهم : أنا حر يا أخي .

شعبان : أصحاب العقول فى راحة ! (١)

ويأتى ذكر بنك القلق الذى افتتحه الشريكان معا ، فيقول شعبان :

شعبان : فتحنا البنك لنعالج الناس ، فاذا انت اول من يستعصى علاجه ! ..

ادهم : نحن كنا مرضى قبل ان نفتح المستشفى او البنك .. ولم نزل مرضى مثل غيرنا ..

شعبان : تكلم عن نفسك وحدك من فضلك . انا لم أكن مريضا فى يوم من الايام .. ولله الحمد !

أدهم : بالطبع أنا أتكلم عن نفسى وحدى . لانى استطيع ان ادرك العلة .

شعبان : وما هى العلة ؟!

أدهم : هى شىء لا يمكن أن تفهمه أنت الا عندما تفيق

شعبان : افيق ؟ !

أدهم : أنت وأمثالك .

---

(١) يكاد هذا الحوار بين أدهم وشعبان وما يليه من حوار مماثل بينهما ، أن يكون جدلا ممسرحا لا يزال يدور فى روح توفيق الحكيم بين نظرتين لفنه ورسالته ككاتب : أهو مخطىء اذ جمل لنفسه رسالة؟ وما ضرورتها ؟ وما جدواها ؟ ومن كلفه القيام بها ؟ ولماذا يشقى بها ؟ الم يكن الانصراف الى النجاح المادى أفضل من الانشغال بها .. الخ

هكذا يتأمل توفيق الحكيم حاله من خلال مسرحيته وشخصياته

اما خارج المسرحيات فهو يقول فى الموضوع نفسه ، وبالنغمة الحزينة ذاتها :

« وربما كنا .. جيلا مضحيا . ضحى بنفسه ووقته فى سبيل رحلة مستحيلة ، دفعه اليها الهلع من منظر الفجوة المظلمة ، فانطلق يكتب ويكتب ويسود الورق ويمـلأ الصفحات بظلام المداد فيما لا جدوى منه .. من يدرى ؟

«اللهم .. لو كانت كل السنوات الثلاثين قد ذهبت عبثا ، فاغفر لنا حماقتنا وحسن نيتنا ، والهمنا ـ فيما تبقى لنا من عمر ـ بعض الصبر على ما ابتلينا به وقدمت ايدنا »

شعبان : امثالى ؟!
ادهم : نعم وربما لا يحدث ذلك قريبا

***

هذا هو فنان الفرجة يواجه فنان الفكر ويعلن ضيقه به ، وعجزه عن فهمه . بينما يعلن فنان الفكر يأسه من تحقيق حلمه فيؤجله الى الوقت الذى يفيق فيه المهرج من تهريجه وانانيته

وادهم فنان ومفكر ومتشرد عن مبدأ . سجن من أجل افكاره ، وخرج ليواجه الافلاس والضياع والفشل ، بل حتى والجوع ، ولكنه لم يتخل قط عن رغبته فى ان يؤدى شيئا نافعا للناس ، وللبلد .

ومن عجزه عن أن يفعل شيئا آخر اكثر فائدة واكبر موعدة ، يقبل أدهم على مشروع بنك القلق ـ مشروع يقوم على فكرة نصف فكاهية ونصف جادة : الناس جميعا قد استشرى بينهم القلق حتى اصبح وباء ، واضحوا فى أمس الحاجة الى مؤسسة عامة ترعى شئون قلقهم ، وتحاول أن تدفع عنهم شره ، مقابل اتعاب يدفعونها لاصحاب المؤسسة

والفكرة تسخر من ادهم ذاته كما تسخر من الناس ، انه يهرب فيها من مواجهة الحقيقة الواضحة ، وهى أن القلق ـ أى قلق ـ لا تعالجه جلسات تهدف الى مجرد التنفيس ، بل يكون علاجه بالقضاء على اسبابه المادية

ولكن أدهم اليوم لا يريد ان يواجه الحقيقة . انه يود ان يتخفف من ضرورات الصراع الاجتماعى ، ويظن أنه لو استخفى وراء فكرة لا تتحدى احدا ولا تعادى نظاما ، فسيستطيع ان يمضى قدما فى طريقه ، يقدم الخدمة العامة

التى خلق ليؤديها ، ويكسب عيشه ، ويوفر لنفسه الامان وراحة البال

غير ان الاحداث لا تلبث أن تثبت له أن هذا كله وهم فى وهم . فكما أن المجتمع البورجوازى لا يستطيع ان يعيش فى قماط اشتراكى ، كذلك لا يستطيع الفكر الاشتراكى أن يخدم عن طريق انماط من العمل رأسمالية

لهذا يرد أدهم على تحدى صديقه شعبان الذى يسأله فى تشفى : « ما هى أهداف سيادتك العظيمة النبيلة » ، يرد بكلمتين تحملان كل معانى التسليم بالفشل : « مع الاسف »

وأدهم لا يفشل فقط فى اداء الخدمة العامة ، وانما هو يجد نفسه واقعا فى قبضة قوى الملاحقة والعسف ، التى تسير فى طريق مضاد تماما لاهدافه . بل انه يكتشف انه قد بدأ يخدم أهداف هذه القوى ، ويعين على تحقيقها . وهذا بالطبع هو أقصى درجات الفشل

أما شعبان ، فهو على النقيض من أدهم . شاب حسى ، مندفع فى طريق المغامرة الشخصية . زير نساء عن عمد وتفلسف . انه ذاتى الهدف ، لا مكان للمجتمع وتغيير المجتمع فى تفكيره . وهو يقدم مع ادهم على انشاء البنك بدافع الافلاس المادى وحده ، والرغبة فى جنى مغانم لا يتعب كثيرا فى سبيل الحصول عليها

غير ان تبراه من الهدف لا يعصمه من ان يقع فى قبضة الملاحقة . اننا فى عصر القضايا الكبرى . ولا يمكن لاحد أن يحدد لنفسه مكانا خارج الصراع حول قضايا التحول الاجتماعى ، ليهتف : كم هم حمقى أصحاب المبادىء . أما انا فمبدئى أن أعيش لنفسى

لا نجاة لاحد من المعترك ، شارك فيه أم آثر الهروب

وبين هذين النقيضين ـ بين ممثل الفكر الاجتماعى وممثل الفكر الشخصى ، يدير توفيق الحكيم صراعا يتسم بالتناقض فى كل شىء . فى النظرة للمجتمع ، وفى النظرة الى المراة ، بل وفى النظرة الى ما يربط الاثنين بعضهما ببعض

ادهم : .. أنا لا أستطيع أن أعقد صلة بامرأة أشعر انه لاتربطنى بها وحدة تفكير .

شعبان : تفكير ؟ ولماذا تريد عقد صلة تفكير بين رجل وامرأة !

ادهم : وأى صلة تريد عقدها بين رجل وامرأة ؟!

شعبان : الصلة الطبيعية يا أخى ! انت تعقد الامور بدون لازمة !

وحين يأخذ زيف مشروع بنك القلق (١) يلح على أدهم ،

---

(١) المعنى الاعمق لبنك القلق هو الفن ، الذى يدخل الناس مرحه فيمزيهم من بلاويهم ، وينفسون فيه عن كرباتهم

وتوفيق الحكيم ـ على هذا المستوى ـ هو ادهم دون انتماءات ادهم السياسية . كلاهما وجد فى الفن او مايقابله جنة يلجأ اليها من عنف الصراعات السياسية والاجتماعية

وقد وجد أدهم فى نهاية المطاف ان الجنة لاتجن احدا فهل يكون هذا هو ماوجده توفيق الحكيم أيضا ؟

بعد حياة حافلة وهبها الحكيم كلها للفن ، مستعيضا به عن الصراع السياسى ، مؤملا ان يغير الناس والمجتمع عن طريق الفن نفسه وليس عن طريق السياسة والاحزاب والمناصب ، يقفه الكاتب حائرا ، متشككا فى جدوى الطريق الذى اتخذه : يقول لنفسه : لم ينقذ الفن أحدا ـ بل لم ينقذنى انا . ومازلت اسير القوى ذاتها التى ظننت اننى ـ بالفن ـ قادر على هزيمتها . بل وربما اكون قد خدمت ، أو على وشك ان اخدم هذه القوى ، وانا لا ادرى . او لعلى دربت ولكن متأخرا ، بعد فوات الاوان !

على ضوء هذا الكلام ينبغى ان يقرأ الحوار التالى بين ادهم وشعبان

ويتبين مدى مافيه من خداع لنفسه وللغير ، يقف شعبان من تساؤل ادهم موقف المطمئن ، المدلك للاعصاب :

ادهم : .. أهذا الذى تفعله وافعله اسمه شغل ؟ !

شعبان : وما اسمه اذن ؟ !

ادهم : بينى وبينك .. بذمتك وضميرك .. من انت ومن انا ؟

شعبان : يعنى ايه ؟ !

ادهم : يعنى ماذا نساوى ؟

شعبان : نساوى ؟ ! أصحاب بنك يا أخى !

ادهم : بنك القلق ! .. قل لى يا شعبان .. بصراحة .. انت تعرف القلق ؟

شعبان : وهل هذا سؤال ؟ ! شىء نشتغل فيه ولا اعرفه ؟

ادهم : .. انا اسالك باعتبارك انسانا ومواطنا .. يعنى بصفتك بنى آدم .. هل سبق لك أن شعرت بالقلق؟

شعبان : طبعا يا أخى .. والا ما كنت فكرت فى انشاء بنك باكمله من أجله !

. . . . . . . . . .

أدهم : هل تعتبر ان هذا عمل حقيقى ؟

شعبان : بكل تأكيد

ادهم : اسمح لى اشك

شعبان : ما هذا التخريف ؟ تشك الان بعد ان اصبح حقيقة واقعة .. له مكاتب وتليفونات وشقة مؤجرة باسمنا • وزباين يدخلون ويخرجون ؟

أدهم : يدخلون ويخرجون !

شعبان ... ألم تكن هذه .. احلامنا ؟ هاهى الاحلام تحققت ..

ادهم : بودى أن أصيح صيحة فى هذا البنك .. يسمعها كل من فى الشارع
شعبان : لا .. أرجوك اعقل !

وحتى حين تقوم مشكلة فرعية حول وسيلة الاعلان عن البنك ويعرض الصحفى متولى على كل من أدهم وشعبان أن يعلن عن البنك عن طريق خبر طريف فيه النكتة والتفكه والتريقة يقول شعبان :

شعبان : ليس عندنا مانع . المهم الاعلان عن وجودنا بأى طريقة !
أدهم : لا . لا . لا . بأى طريقة لا . أنا لا أقبل أبدا تشويه فكرتنا واضحاك الناس علينا

الصديقان اذن على طرفى نقيض ، والصراع بينهما لا ينقطع . ولا ينقطع أيضا الصراع بينهما وبين المجتمع، الذى تمثله وفود العملاء التى تتعامل مع البنك ، كل منهم قد جاء يعرض مشكلة تسبب له قلقا خاصا أو عاما

ومن خلال شكاوى العملاء المتباينة تتضح لنا صورة غير مبهجة للمجتمع المعاصر . الصحفى متولى الذى يتنقل بين الاخبار كالنحلة بين الازهار ، فاذا ما خرج الموضوع عن دائرة الخبر الى التعليق أو التحليل ــ لا نقول التفكير ــ شعر فجأة بالتعب وتثاءب وحول الموضوع الى نكتة أو قفشة ثم نهض منصرفا

والانتهازى منير الذى يقول فى فصاحة : انه اشتراكى ، فاذا سأله ادهم : اشتراكى بورجوازى ؟ قال : بالضبط ، واذا عاد يسأله : أو برجوازى اشتراكى . أجاب تمام . منير الذى يصرح دون تردد انه مع النظام ، ثم يروح فى السر يقاوم النظام ويشهر به ، رغم انه مقرب ومستخدم من بعض الدوائر

وميرفت الضائعة التى لا تعرف انها ضائعة ، والتى تمضى أوقاتها فى التنقل بين النادى والصديقات واحضان الاصدقاء واحدا وراء الاخر ، تلتقط الصديق ثم لا تلبث أن تمله فتنتقل متثاقلة الى صديق آخر

وأستاذ الجامعة ، الاشتراكى الصميم ، الذى له مؤلفات فى الاشتراكية والذى يخضع - مع ذلك - لسخافات تقاليد الزواج فى مجتمع رأسمالى

والزبون رقم ٤ الذى يتحمس للكرة ولنادى الزمالك حتى ليفقد وعيه ، فيقذف بعمامة احد المتفرجين تارة ، وتارة اخرى يوشك ان يقذف بطفل من فوق حجر امه ، وتارة ثالثة يهم بطعن معارض له من النادى الاهلى بمطواه، كل هذا حماسا للكرة ، ورغبة فى التعبير عن نفسه ، والصراخ والزعيق ، دفاعا عن مبدئه وعقيدته : الكرة !

والزبون رقم ٧ الذى يطالب بانشاء منطقة حرة للصياح يخرج الناس فيها ما فى صدورهم من رأى مكبوت ، لان الانسان حيوان ثرثار قارض للافكار . ولابد له من استخدام جهازه القارض وهو تفكيره ، وان يسمع لقرضه صوتا فى صورة صياح

والعامل الواعى ، الذى يحرص على الصالح العام ، ويخشى مع هذا أن يبلغ ضد مخرب من زملائه يدلس فى الانتاج وذلك حتى لا يتهم بالوشاية ، وعدم تقدير الزمالة والروح الاشتراكية ، بينما كل هم زملائه هو الحصول على الارباح ، التى توزع عليهم جميعا ، المتقن فيهم والمفسد

والاب الذى احتار بسيارته مع اشارات المرور ، تارة تقضى بالتزام اليمين ، وتارة بالتزام اليسار ، بينما ولداه فى البيت لا يكفان عن الشجار ، فواحد منهما مع اليمين

والآخر مع اليسار ، وكل يرى فى الآخر سبب محنة البلد ونكبته

هذه النماذج وغيرها تعرض نفسها على أدهم أوشعبان، ويستمع منير بك الى شكواها من حجرة له فى بنـــك القلق متصلة بحجرتى الشريكين ، ثم يستدعى منها من يهمه ويهم من يتعامل معهم

وهــكذا يقوم البنك بالدور الذى رسمــه له أدهم فى التخفيف من قلق الناس ، والتنفيس عن رأيهم المضغوط، وان تم هذا ـ كما اكتشف .. أخيرا ـ لحساب اجهزة اللاحقة

ماذا يبقى لادهم بعد أن يتبين أن مشروعه ليس وهما وحسب بل هو كذلك ضار ومعاد ؟

يحاول هو وصديقه شعبان الهرب من الفخ الذى وقعا فيه ، وذلك عقب أن يطلب منير بك الى أدهم أن يمــد نشاطه الى الاقاليم ، وتتضح أبعاد الصورة كلها

وهكذا يستبين للمفكر انه لا بديل له من فكره كاملا ، دون تنازل أو تبسيط ، أو تخفيض ، أو توســل بالفكاهة والشيطانية ، والاستعباط لانقاذ ما يمكن انقاذه من هذا الفكر . كما يكتشف شعبان أن اللامبـــادىء والفكاهة والتهريج لا تعصم أحدا من المخاطر

***

وأدهم يستحق منا ان نلقى نظرة فاحصة عليه . انه النوع الذى يسمى عادة بالفنـــان المفكر ، او الفنـــان الفيلسوف ، كما كان برناردشو يحب أن يطلق على نفسه

اما انه فنان الى جوار انه سياسى ومناضل فهـــذا ما يحرص توفيق الحكيم على ان يبرزه لنا فى أكثر من مناسبة

كان فى طفولته يترك رفاقه ويلعب بالطين يصنع منه تماثيل صغيرة للقبرة وابى فصاد . ومرت به ذات يوم غازية غجرية ، فقالت له انها تستطيع أن تصنع له جملا كبيرا من الجريد . اذ ذاك تشبث بذيل حمارها ونسى كتابه وعريفه وأمه وأباه ومضى معها ، وظل يومين غائبا حتى عثر عليه اخيرا واعيد قسرا الى بيته (١)

ولما كبر التحق بكليـة الحقوق ، ولكنـه انصرف عن الدراسة واخذ يكتب الشعر ، ومات أبوه بحسرته (٢) يوم علم أنه ترك الحقوق واشتغل بالصحافة

وفى الصحافة أخذ يبشر بآراء محددة ، ترفض الملكية ، وترى فيها سجنا . فالحر الحقيقى هو من لايملك شيئا . لا أرض ولا عقار ولا زوجة ولا أطفال . وهنا أدخل أدهم السجن

وعندما جاءته فكرة بنـك القلق نظر اليهـا كنوع من اللعب الفنى .. نوع من صنع التماثيل بالطين . لم يسأل نفسه ان كانت جدا أو هزلا لان الجد والهزل عنده سيان ولا داعى لفصل الواحد منهما عن الآخر . أو كما قال شو ذات مرة : كل نكتة هى جد فى دور التكوين . يكفى أن تشتغل فى رأس أدهم فكرة حتى يشغل بها ، ولا يسأل نفسه عن جدوى هذا الانشغال

ويبدأ مشروع البنك فعلا بداية هزلية طريفة ، بشقـة درب الطبالى الخالية من الاثاث ، سوى شىء من الخشب البالى يشبه المكتب وكرسيين من الخيـزران مثقوبى القاعدة ، ولا يصلحان للجلوس ، وسرير حـديدى قديم

---

(١) ، (٢) بعض الشبه يقوم هنابين حياة ادهم وحياة توفيق الحكيم الذى سحرته عالمة غناء من نفسه ، والذى تعارض القانون مع الفن فى حياته فانتصر الاخير

وقطعة من الحصير فى غرفة اخرى

ثم سكرتير خاص ، من نوع هزلى فاخر ، هو ببغاء درب على أن يقول عبارتين : « يا سعيد افندى كلم سيادة المدير . يا جرجس افندى كلم سيادة المدير »

ثم يلى ذلك المشهد الطريف الذى يأتى فيه صاحب البيت ليطالب بأجر أربعة اشهر متأخرة ، فيشتبك معه ادهم فى حوار سفسطائى حافل بالبراعة والفكاهة :

ادهم : أجرة الشقة ؟
الزائر : انا متاسف أذكرك
ادهم : هذا حقك . المطلوب كم بالضبط ؟
الزائر : أربعة اشهر متأخرة
ادهم : وتتاخر أربعة اشهر ؟
الزائر : انا لم اتاخر . أنت الذى تأخرت
ادهم : وعندما تأخرت انا اين كنت ؟
الزائر : كنت احضر فاجد الباب مغلقا ، وادق فلا اجد من يجيب !
ادهم : غريبة ! . لابد انك كنت تحضر فى غير المواعيد
الزائر : وما هى المواعيد ؟
ادهم : مكتوبة عندك على اللوحة المعلقة بالباب
الزائر : لم أقرأ اللوحة

ادهم : هذه ليست غلطتنا .. المفروض أن اللوحة موضوعة لتقرأ . والحضور يكون طبقا للمواعيد المحددة على اللوحة .. هذه هى اصول البنوك

الزائر : البنوك ؟ !
ادهم : طبعا . هنا بنك . واللوحة على الباب مكتوب عليها اسم البنك
الزائر : هنا بنك ؟ !

شعبان : وله مواعيد فتح وغلق ، ولابد من طلب النقود في مواعيد فتح الخزينة ..

الزائر : وهل عندكم نقود ؟

أدهم : طبعا . اذا حضرت في الوقت المناسب

الزائر : ومتى الوقت المناسب ؟

أدهم : عندما يكون عندنا نقود

الزائر : ومتى يكون عندكم نقود ؟

أدهم : عندما يأتي الوقت المناسب

ولكن السمات الهزلية للمشروع تأخذ في الاختفاء لحظة أن يظهر منير بك بشقته وأمواله وبتليفوناته وأجهزة تسجيله

اذ ذاك يتحول العمل الفني الذي يستهوي ادهم بمافيه من جد معجون بالهزل ، رويدا رويدا الى حقيقة مرة ، وسجن حقيقي ذي قضبان

يتأمل ادهم ، وهو في شقة شبرا المريحة زحام الشارع من تحته ، ويأسف لان التغيير الاجتماعي بطيء بطيء

ويهدده منير بك — من طرف خفي — بأنه يعلم أنه يساري متطرف ، فيجد نفسه مضطرا للرد عليه على غير رغبة في الجدل قائلا : انه يعلم ايضا انه يميني يساري . أو اشتراسمالي

ويسأله شعبان عن حقيقة تفكيره . أهو التفكير الذي ادخله السجن ، فينهى صديقه عن الخوض في هذا الحديث ، فان نجاح المشروع أولى

ويقول له الزبون رقم ٢ ان المهم قبل كل شيء هو اجراء عملية ايقاظ لعقل المجتمع ، فيكتفي أدهم بالتعليق : الموضوع خطير ، ثم يحول الزبون الى منير بك بناء على طلب الاخير .

ويظل ادهم مع عملائه فى حركة دائبة اشبه بحركة فنان السيرك الذى يصوبون عليه الخناجر من كل جانب ويكون عليه هو ان يتفاداها جميعا ويفوز بالنجاة كدليل على مهارته البدنية وكجائزة على هذه المهارة ـ يظل ادهم فى هـــذا الوضع المتفادى ، حتى يأخذ الشـــك الذى لا دافع له يتسرب الى نفسه ، فى قيمة العمل الذى يعمله ، ويود لو استطاع أن يصيح فى البنك صيحة يسمعها كل من فى الشارع ـ صيحة كبرى يقول فيها الحقيقة

ولكنه لا يفعل . وعوضا عن هذا يسأله الزبون رقم ٧ هل فهم ما يعنيه باقتراح انشاء منطقة حرة للصيـــاغ تستخدم على نطاق واسع ، فيرد ادهم فى عجلة : انا ! لا ، لا . لم أفهم شيئا

ويسارع بارسال الزبون الى منير بك

ثم تكون المواجهة الكبرى بين أدهم وشعبان ، حيث يعترف ادهم بأنه قد فشل ، وانه وان كان قد ادرك العلة ، فلن يقدر له النجاح مع ذلك حتى يفيق شعبـــان وامثاله ، وهذا ربما لا يحدث قريبا

وحين تكتشف الصلة بين منير وبين الاجهـــزة التى يتعامل معها يودع ادهم فكرته ويتهيأ للهرب

تلك كانت فكرة طيبة فى ذاتها ـ يقول أدهم ـ وكنا نريد من ورائها الخير . حتى تدخل فيها منير عاطف

وعلى هذه النغمة التى تعبر عن الحزن وخيبة الامل ، تنتهى « بنك القلق » وتنتهى معها الشركة التى قامت بين الفنان المفكر وبين صديقه المهرج الحيوى

تنفض الشركة وقد فشل الاثنان معا . يقول شعبان :

« انا اشتراكى ماية فى الماية ! وان كنت بينى وبينك

لا اعرف ما هى الاشتراكية ؟ ! كل ما اعرفه انى لا يمكن بالسليقة والفطرة ان اكون راسماليا . وانت كذلك »

ويقول أدهم : وانا اشتراكى من ساسى الى راسى . واعرف جميع المذاهب

ومع ذلك يفشل الاثنان !

الفصل السادس

# البحث عن قوالب جديدة

فى عامى ١٩٦٦ و ١٩٦٧ قام توفيق الحكيم بمحاولتين مختلفتى الاتجاه ـ وان التقتا فى الهدف ـ للبحث عن قوالب جديدة يصب فيها فنه .

المحاولة الاولى كانت « بنك القلق » التى كتبها على شكل روائى مسرحى ، أو ما سماه هو : « المسرواية » . والمحاولة الثانية تمثلت فى كتابه « قالبنا المسرحى » ، وعلى الاخص فى مقدمة ذلك الكتاب

كانت المحاولتان جهدا واضحا بذله الفنان للوصول الى جمهور أكبر . وفى هذا تمثلت وحدة الهدف بينهما . غير أن الاتجاه ـ كما قلت ـ كان فى كل حالة مختلفا .

فبينما سعى الحكيم الى ضم قراء الكتاب الى متفرجى المسرحية فى « بنك القلق » ، نراه فى « قالبنا المسرحى » يستهدف متفرج المسرح وحده ويحاول ان يضم فى وحدة واحدة وقالب فنى واحد متفرج فنان الفرجة ومتفرج فنان الفكر (١) .

وهو فى « بنك القلق » يسلم ـ ضمنا (٢) ـ بأن

(١) وان كان يمكن تفسير اللجوء الى هذا القالب بأنه انتقال من صيغة « فنان الفرجة ـ فنان الفكر » الى صيغة فنية اخرى تستغنى كلية من هذه الثنائية

(٢) وفى هذا الوقت المتأخر من مجراه المسرحى ..

اسلوب المسرح وحده لا يكفى كى ينتشر فنـــه لدى الجمهور العريض ، لذلك يضم الى فن المسرح فن الرواية . اما فى « قالبنا المسرحى » فهو يرى أن تغيير القالب ، واحلال مبدا الفرجة الصاحية محل الفرجة النائمة ، يمكن ان يؤدى الى انتشار مسرحى كبير ، لا يتناول مسرحياته هو وحسبب ، بل يتعداها الى مسرحيات سائر الكتاب ، محليين وعالميين ، معاصرين وخالدين

***

والمتأمل ل « بنك القلق » سرعان مايتبين انهـا محاولة حقيقية لتهجين الرواية بالمسرحية ، وليست مجرد مسرحية تطول فيها الارشادات طولا يتعدى المألوف .

ان اقرب عمل مصرى يمكن ان نقارنه بها هو « ثرثرة فوق النيل » لنجيب محفوظ ، التى سبقتها الى الحياة بعام كامل ، والتى نجد لها آثارا واضحة على « بنك القلق » (١)

واقرب مثل لها فى الآداب الاجنبية ربما كان رواية برناردشو : « البنت السوداء تبحث عن الله » التى كتبها شو فى أواخر حياته الفنية ، بعد أعمال فنية متعددة بدأت بالروايات الخمس ، ثم تلتها المسرحيات الخمسون ، التى تخللتها رواية البنت السوداء فجاءت جامعة بين المسرح والرواية .

ثم يتبين المتأمل لبنك القلق أيضا أن المؤلف قد أخرج لنا عملا لا نظهر ابعاده الحقيقية الا على شكل كتاب . لانه لو قدم على المسرح لاحتاج اما الى اعادة كتابة ،

(١) ابرزها شخصية ادهم التى تجمع بين الفوضوية والالتزام التى تبدو غريبة فى بيئة توفيق الحكيم المسرحى بقدر ماهى طبيعية عند نجيب محفوظ

بحيث تترجم الاجزاء المروية فى الكتاب الى حركة مسرحية ، مادية وفكرية ، والى سمات ومميزات للشخصيات .

واما ان تقدم الاجزاء الحوارية فقط ، فيفقد العمل كثيرا من مقوماته .

ومعنى هذا أن الحكيم قد سعى الى قالب لا يحقق له النجاح على المسرح ، وان حققه فى الكتب .

فما هو تفسير هذا السعى ؟ اهو حنين من كاتب هو روائى بقدر ما هو مسرحى ، الى لون فنى ظل يشغله دائما ؟ أم هو شعور بان القالب الروائى يمنح الكاتب حركة فى الزمان والمكان اكبر بكثير مما تطيقه قيود المسرح ، فهو يفيد من سعة الرواية عن عمد وتصميم ؟

أم ترى هو تطلع الى فن جديد حقيقة ، هو فن المسرواية ؟

لقد كان برنارد شو هو الآخر يحلم بهذا الفن الموسع ، ويرى أنه سيكون فن المستقبل ، « اذ يتحول وصف المناظر الموجز الذى يسبق اجزاء المسرحية والذى قلما يقرؤه أحد الى فصل كامل أو ربما سلسلة فصول .. ويكون من نتائج هذا ان تنشأ اعمال فنية هى مزاج من الوان متعددة ، فجزء روائى ، وجزء وعظى ، وثالث وصفى ، ورابع حوارى وخامس ربما أصبح مسرحيا . أعمال من النوع الذى يقرأ ولا يمثل » (١)

لكى نجيب على هذه الاسئلة اجابة منصفة ، علينا أن

---

(١) مقدمة «مسرحيات غير لطيفة» . طبعة بنجوين ص ١٣ وقد سخرت ذات يوم من هذه النظرية فى كتابى مسرح برناردشو ، واعتبرتها محاولة من شو لتغطية عيوب فنه . غير أن قيام برشت بعد هذا يدعونى الى التخفيف من غلواء هذا النقد

نفحص كلا من ثرثرة فوق النيل وبنك القلق فحصا تكنيكيا مدققا ، لكى نقرر ما حققه كل من العملين بمزاوجة المسرح بالرواية

وعلينا كذلك أن نتأمل ما يقوله توفيق الحكيم ذاته فى تفسير تقلبه بين الوان شتى من القوالب الفنية وذلك فى الكلمة الحارة التى قدم بها لمجموعة : « المسرح المنوع » .

***

فى « ثرثرة فوق النيل » يغازل نجيب محفوظ الروائى فن المسرح غزلا شديدا حقا .

فهو لا يكتفى بتطوره الفنى السابق الذى كان من اثره اختزال الاجزاء الوصفية والمروية فى رواياته ، وتخليص حواره من كل ترهل لفظى ، والاعتماد فيه على الجمل القصيرة ، بل والكلمة الواحدة أو الكلمتين أحيانا

لا يكتفى نجيب محفوظ بهذا ، بل يصمم روايته بشكل يدخلها ، بطريقة او بأخرى فى رحاب المسرح

الحديث فيها عن المسرح لا ينقطع ، من أولها الى آخرها . وابطالها يدخلون مسرح الاحداث ويتكلمون ويخرجون ويدخلون لا يقدمهم لنا شىء الا حوارهم والقليل جدا من الوصف أو الرواية ، سواء تم هذا على المستوى الواعى أو عن طريق المونولوج الداخلى .

ونقطع من الرواية ثلاثا وثلاثين صفحة قبل أن نعرف شيئا على سبيل اليقين عن أشخاصها ، وذلك حين يأخذ يقدمهم لنا دون جوان رجب القاضى . وهو يصوغ تقديمه بطريقة تذكرنا بما يجىء فى قائمة الشخصيات فى المسرحيات من تعريف قصير بها .

وحين ينتهى رجب القاضى من تقديم آخر شخصياته واكبرها أهمية من وجهة نظر الحركة الفكرية ، وهذا يتم فى الصفحة التاسعة والاربعين ، نكتشف أن الآنسة

سمارة بهجت ليست صحفية نابهة فحسب ، بل هى تعتزم كذلك ان تكتب مسرحية . فهى مغرمة بالمسرح ، وتعتقد انه تركيز ، وكل كلمة فيه يجب أن يكون لها معنى

ثم نعلم من بعد أن سمارة قد اتخذت من شخصيات العوامة وعلاقاتهم المتشابكة وآرائهم ومواقفهم من غيرهم ومن الحياة مشروعا لمسرحية .

ويطلعنا الكاتب على مشروع المسرحية ، متخذا من هذا الاطلاع وسيلة فنية عميقة الاثر للتعليق على أبطاله الرئيسيين من وجهة نظر القادمة الجديدة ، التى تحدث بمجيئها وبآرائها وتعليقاتها دوامات من الاثر فى بركة العوامة الراكدة .

كما يصبح مشروع المسرحية نوعا من البعد الجديد ، او امتدادا محتملا لشخصيات الرواية ومصائرهم ، لا نملك وقد أطلعنا عليه الا أن نضعه فى الاعتبار ونحن نرقبهم يتحركون بلا تصميم واضح مقتربين أو مبتعدين عن أدوارهم التى رسمت لهم فى مشروع المسرحية .

وهكذا يصبح مشروع المسرحية عملا فنيا يحبل به عمل آخر أكبر منه أو فى صورة اخرى يصبح مسرحية صغيرة بالامكانية داخل شكل فنى روائى يسعى الى أن يصبح هو الاخر مسرحية .

والواقع أن دور سمارة فى « ثرثرة فوق النيل » هو دور درامى فى المحل الاول . انها تاتى لتحول العلاقات اللزجة بين الشخصيات الى علاقات محددة . أو هكذا تحاول على الاقل

يقول رجب القاضى :

ــ ما المسرح الا كلام !

ويرد مصطفى راشد باسما :

ـ كعوامتنا سـواء بسواء

فتقول سمارة باهتمام :

ـ العكس هو الصحيح ، المسرح تركيز ، وكل كلمة فيه يجب أن يكون لها معنى .

فسمارة تدخل المنظر اذن لتحيل الرواية الى مسرحية وهى تنجح فى هذا فعلا فى حالة : رجب القاضى ، زير النساء الذى يستعصى عليه أن ينال سمارة الا بشروطها هى ..

وحالة أنيس زكى الذى يحفزه وجودها وغرامه المكبوت بها الى تذكر ماضيه الذى كان ثوريا يوما ما ، فيتخذ موقفا ايجابيا لمدة قصيرة يعلن فيها أن عليه أن يقول ما يجب قوله .

أما هى ، فانها تكتشف فى ساعة الجد أنها جادة بالارادة فقط وليس بالفعل . وان العبث يهاجمها هى الاخرى فلا تنجو منه الا بالتصميم ويقول لها أنيس : اذن فهى الهزيمة .. فتنفى الهزيمة فى حدة . وتقول : الناس ـ دون اختيار منهم ـ ما بين صعود وهبوط .

وهكذا تقدم لنا سمارة بهجت مشروع المسرحية ، وتتولى هى اخراجه والتمثيل فيه .

وتتحول « ثرثرة فوق النيل » الى نوع فريد من الروايات ، نوع الرواية التى تنقلب الى مسرحية كدودة القز التى تبدأ دودة ، ثم تنسج حول نفسها مشروعا من الحرير ما تلبث أن تخرج منه خلقا اخر .

***

أما بنك « القلق » فانها سلسلة محكمة الحلقات من الرواية والمسرحية معا . وتوفيق الحكيم محق تماما اذ يسميها مسرواية . انها لا تبدأ كثرثرة فوق النيل ـ

رواية ثم نستحيل مسرحية . بل هى رواية ومسرحية منذ البداية حتى النهاية .

هى فعلا نموذج لما كان يتطلع اليه برناردشو من فن مولد يقرأ ولا يمثل . أو فلنزد على شو ، وفى أذهاننا ما جد على المسرح العالمى من تحول من دراما الكلمة وحدها الى دراما المسرح الشامل بفنونه المتعددة ـ ولنقل ان بنــك القلق تقدم مادة طيبة جدا كثيرة الطرافة ، للقراءة ، فاذا أريد أن نحيلها عرضا مسرحيا وجب أن نستعين بعنـــاصر أخرى من عناصر الفرجة ، مثل فن الراوية والمعلق ، والشعر والاغنية ، والرقص وفنون السيرك ، والانشــاد الجماعى « الكورس » .

وهى عناصر لن نتعب كثيرا فى ايجادها فهى منتشرة فى بنك القلق ، التى تبدأ حوادثها فى كباريه يجمع بين اراء أدهم السياسية وعناصر الفرجة الســالفة الذكر : السيرك والمونولوج والاغنية .. الخ .

أما لماذا اختـــــار توفيق الحكيم أن يمزج الرواية بالمسرح ، مع أن هـــذا المزج لا يحل له ـ فى الوقت الحاضر على الاقل ـ مشكلة الانتشار بين الجمهـــور العريض ، الذى من أجله جمع بين فنان الفرجة وفنان الفكر، فسؤال يمكن أن تكون له أكثر من اجابة

ان الرجل الذى بدأ للرواية المصرية عهدا جديدا باخراجه « عودة الروح » ، تم متابعته كتابة الرواية خلال مجراه المسرحى بأعمال مثل : العش الهادىء والرباط المقـدس ، لا ينسى بسهولة أرضه الروائية مهما كتب للمسرح

ان توفيق الحكيم ـ كما قلت آنفا ـ روائى بقدر ما هو مسرحى . ولانه كذلك ، فلا يستغرب منه أن يضيق ـ بين

الحين والحين ـ بقيود المسرح الكثيرة فيسعى للكتابة فى فن الرواية الصرف تارة ، وتارة أخرى يميل الى توسيع حدود البيت المسرحى ، بتهجينه بشىء من فضفضـــــة الرواية

كذلك ، استبدت بتوفيق الحكيم دائمـا رغبـــة فى التجريب . رغبة لم تملها عليه طبيعته الفنية القلقةوحسب بل وجدها ــ على المستوى الموضوعى الصرف ــ ضرورة لا فكاك منها .

ومن يطالع مقدمته المؤثرة التى قدم بها لمجموعة«المسرح المنوع » وشرح فيها « مأساته » ومأساة الجيل الذى انتمى اليه ، اذ تفتحت عيونهم على الدنيا فوجدوا المنظر الادبى خلاء أو يكاد ، الا من القصيدة والمقالة ، يدرك على الفور ان تقلب توفيق الحكيم بين القوالب الفنية لم يكن جريا وراء الازياء الحديثة ــ وان دخل هذا فى الاعتبار أحيانا ــ بل كان رغبة عميقة للفنان فى البحث عن قبلة فنيـــة يرضاها ــ يرضاها مؤقتا ، ولا يلبث أن ينتقل منها الى غيرها

ومنذ البداية ، نجده يقول لصديقه اندريه : « انهـا دائما حالة القلق والبحث والتنقيب عن الاسلوب . » (١) ويربط بين هذا البحث الفنى وبين البحث عن حياته هو : « اتقطع شكا وقلقا وبحثا ياصديقى اندريه ، لاعن أسلوب الادب وحده ، بل عن أسلوب حياتى » (٢)

وفى زهرة العمر ايضا : « اه .. لو أمكن ادخال الحوار قالبا أدبيا .. فى الادب العربى »

وفى مقدمة المسرح المنوع : « هنا اذن سر رحلتى القلقة فى كل الجهات ! فأنا أحاول فى قلق جنونى ان اسارع

(١ ، ٢) زهرة العمر ص ١٩٠

الى ملء بعض الفجوة على قدر امكاني وجهدى وأن أقوم في ثلاثين سنة برحلة قطعها الادب المسرحى فى اللغات الاخرى فى نحو الفى سنة . »

هى رغبة أصيلة اذن لارضـــاء النفس واثراء الفن ، وليست محاولات متصلة للدعاية او ركوب الموجات الجديدة بأى ثمن . وهى محاولات تحسب للفنان أو عليـه بقدر مايجيد فى كل تجربة ، ولا يمكن بأى حال ان نعتبر التقلب بين الاشكال ، او مايسميه الحكيم نفسه الرحـــلة بين الانواع شيئا ينبغى الاعتذار عنه ابتداء . على النقيض يجدر بنا أن نمتدحه في المبدأ ونراقبه ـ بامل ـ لدى التطبيق

***

من الرواية انتقل توفيق الحكيم الى صيغة مسرحية شعبية وجد أنها تسبق مسرح السامر فى تاريخنـا المسرحى ، وهى صيغة مسرح الراوية والمقلد

وكان الحكيم قد عرف التمثيل المرتجل من قبـــل ، فى فرقة الفها ، وفى تمثيل لفصل من الفن المرتجل ـ كما تقدمت الاشارة

ثم كتب لمسرح السامر مسرحية الصــــفقة ، وعنى بتبسيط لغتها الفصحى وتقريبها قدر الطاقة من لغـــة التخاطب اليومية بين الفلاحين ، وصممها بحيث تقبــل التمثيل فى الهواء الطلق بدون مناظر ، ولا خشبة مسرح وادخل فيها بعض العادات الشعبية المأثورة ، مثل الندب والدق على الدفوف وترديد المرثيات الشعبية المعـــروفة باسم « العديد » ومثل الرقص والغناء ودق المـــزاهر وغير ذلك من فن الريف

كما استغل أغنية شعبية رمزية فى مسرحية ياطالع الشجرة ، ومعتقدا شعبيا فى حكمة الواصلين والمبروكين أولياء الله وقدرتهم على اتيان المعجزات ، واتبع هـــذا

باستغلال لفكرة القرين ربط بها بين الزوجة والسحلية ـ فعل كل هذا كي يصب في قالب شعبي الموضوع الرئيسي الذي تتناوله المسرحية وهو الرجل والمرأة وما بينهما من صراع حول أساليب الخلق المختلفة

كل هذا ـ ومسرحية ياطالع الشجرة خاصة ـ كان ارهاصا بهذا الذي طلع به توفيق الحكيم على الناس من دعوة الى تبني مسرح الراوية والمقلد ، مع الاستعانة بالمداح أحيانا ، لخلق قالب مسرحي عربي يسع أنتاجنا المحلي بكل ما فيه من خصائص قومية هي ملك لنا وحدنا ، ولا يرفض ـ في الوقت ذاته ـ أن يحتوي فن العالم الواسع

ويرى توفيق الحكيم في مسرح الراوية ـ المقلد مزايا كبيرة أولها تحطيم الحاجز الفاصل بين الفنانين وجمهور النظارة ، وهو الحاجز الذي خلقه لدينا استخدامنا المتواصل للقالب الغربي التقليدي القائم على ممثلين يلعبون على منصة عالية ، وجمهور منفصل عنهم يجلس في قاعة أو مقاصير . وكل هم الممثلين ان يلقوا على متفرجيهم ملاءة سحرية تنومهم ـ ويحسن أن تخدرهم ـ حتى ينسوا ـ مؤقتا ـ أن مايدور امامهم ليس لعبا ، وانما هو حقيقة تجري حوادثها فعلا

ففي تحطيم هذا الحاجز اشراك للنظارة في العرض المسرحي اشراكا فعالا ، فالفنان في مسرح الراوية المقلد ، يقول للجمهور : اسمعوا ! ماسوف نقدمه لكم الان ليس حقيقة وانما هو لعبة . تعالوا نلعبها معا . سأطلعكم مقدما على أسرارها . فأنا فلان الفلاني الذي يعيش في الحياة الواقعة ، ولكني سأقلد لكم خلال ساعة أو ساعتين شخصية كذا وكذا

اذ ذاك يتحول العرض المسرحى الى شيئين بدلا من شيء واحد . فهو لعبة محددة تقدم ويتفرج عليها الناس ، وهو أيضا لعبة ثانية يقوم بها جمهور يقظ نشط يتتبع فيها الوسائل المختلفة التى يخرج بها الفنان من الواقع الى اللعبة المرة بعد المرة . هى - فى لغـــــة توفيق الحكيم - لعبة الفرجة على الثوب وبطانة الثوب معـــا . ومن ثم تتخلف لدينا مسرة مزدوجة (١)

ثم ان هذا القالب قليل النفقات الى حد بعيد . فليس فيه خشبة مسرح ولا ديكور ولا اضاءة ولا تنكر ولا ملابس وانما العمدة فيه هي على العنصر البشري - على مهـــارة الراوية والمقلد ، وقدرتهما - بالفن الخالص - على شد انتباه الجمهور

وهذا بدوره يؤدى الى مزية ثالثة هي سهولة تنقـــل العرض المسرحي بين ســـواد الشعب - الفلاح في قريته ، والعامل فى مصنعه ، والفئات الشعبية فى المدينة فى اسواقها ونقط تجمعها المختلفة

واذا أمكن لنا أن نصب فى هذا القالب - الى جـوار تراثنا الشعبى المعروف لنا فى مصر بعضا من التراث الادبى الرسمى ، مثل قصص الاغانى الواردة فى كتاب الاصفهانى وما تحتويه مقامات الحريرى وبديع الزمان وكتب الجاحظ من قصص وشخصيات ومواقف وحوار ، فان هذا يكون أدعى الى انضاج هذا القالب ، وتأكيـــــد قيمته الفنية (٢)

---

(١) فى ربيع عام ١٩٦٦ شاهدت فى سوق جامع الفناء ، بمراكش فن الراوية - المقلد ، حيث عرض فنان شعبى اسمه ملك التصـــدير امامنا مسرحية كاملة قلد فيهـــــا شخصيات بينها راعى البقر ، والفتاة اللعوب ، ومحادثة كاملة بالتليفون كل هذا قدمه بمفرده

(٢) اقترب الحكيم من هذا الهدف اقترابا واضحا فى كتابة : أشعب أمير الطفيليين ..

ويمضي الكاتب فيقول انه اختار في كتاب « قالبنا المسرحي » نماذج قصيرة لبعض الاثار المسرحية الكبرى ، بعد صبها في القالب العربي الذي يدعو اليه ، وان كان يحذر من صعوبة سوف تعترض التنفيذ ، وهي ايجاد المقلد الموهوب . فالمقلد غير الممثل . الممثل يتقمص الشخصية ، بعد تدرب سابق على هذا ، ويدخل المسرح وهو متلبس بها تماما ، فلا يبذل جهدا بعد هذا

أما المقلد فهو يتقدم الينا شخصا عاديا باسمه الحقيقي، ثم يرسم لنا الشخصيات تحت اعيننا رسما واعيا ، مع احتفاظه طول الوقت بشخصيته الحقيقية ، مثل النحات أو المصور او الرسام الذي يباشر عمله في حضورنا داخل معمله ويسمح لنا بأن نتابع العجينة في يده وهي تتشكل ، أو الالوان وهي تتناسق ، أو الخطوط وهي تبرز الملامح

ومايقوله الحكيم هنا صحيح لاشك فيه . فان موهبة التمثيل على المكشوف هذه ــ موهبة نادرة ــ خاصة وأن المقلد يطلب اليه أن يمثل لا شخصية واحدة وحسب ، بل حشدا من الشخصيات في العرض الواحد

على أنني ارى أن الشيء الذي قد يكون أعسر بمراحل من عمل المقلد ، انما هو عمل الحاكي ، أو الراوية . فان المقلد على كل حال ، لديه مادة يعرفها ، ويعرف كيف يؤديها مهما تعددت الشخصيات

أما الذي يعيش على مايشبه فن الارتجال ــ ويكسب عيشه عن طريق النكتة العفوية ، او التعليق اللطيف المبتكر او الذكاء الشديد الذي لاغنى عنه لتقديم الاحداث والشخصيات ، واستحضار الجو الذي تعيش فيه وتتألق فانما هو الحاكي

وهو في الوقت ذاته العنصر الجديد حقا في القالب

المسرحى الذى يقترحه الحكيم . فعن طريقه ينكسر الحاجز بين القاعة والخشبة ، ويرتبط الفنان المؤدى بالجمهور المستقبل ، ويعرف المتفرجون أن مايشاهدونه هو لعبة حقا ، وليس تمثيلا ـ لعبة هم مدعوون للمشاركة فيها

وفضلا عن هذا فان الحاكى هو وسيلتنا الوحيدة لتقريب او تبسيط النصوص العالمية . والاضافة اليها اذا لزم الامر . فان عمله هو خارج النص . ويمكن له ـ دون حرج ـ ان يعلق ، أو يفسر ، او يلقى ضوءا جديدا على النص ، مما يتيح للقالب العربى الذى يدعو له الكاتب ان يكون ذا فعالية حقيقية فى النظرية المسرحية وفى التطبيق معا

بل الواقع اننا مالم نستغل الحاكى فى الاغراض السالفة الذكر ، فان دوره سيهبط الى مستوى مجرد قراءة الارشادات المسرحية الموجودة فى نسخة التمثيل . وهذا بالطبع لايقدم شيئا جديدا بالفعل ، فان العرض المسرحى جدير اذ ذاك أن يصبح عرضا عاديا يصحبه مايسمى فى الاذاعة « بالتعليق الجارى »

علينا أن نكتشف الحاكى الموهوب الذى يضيف من ذات نفسه قيمة وأثرا للعرض ، مثلما يفعل معلقو مباريات كرة القدم الموهوبون حقا ، الذين يتمتعون بقدرة لاينافسهم فيها غيرهم على ربط المباراة بالمشاهد او المستمع بأنفسهم ؛ كل هذا فى وحدة واحدة لا تتجزأ ، وبحيث يصبحون هم انفسهم فنانين مؤدين

وملاحظة أخرى تتخلف لنا من قراءة النصوص التى اختارها توفيق الحكيم من المسرح العالمى وصبها فى قالبه المسرحى . وهى ان التفاعل بين النص المختار وبين القالب قد جاء ضعيفا بدرجة ملحوظة فى حالة التراجيديات

بينما ظهر له أثر واضح في الكوميديات ، وخـاصة دون جوان ، والمشاهد الفكاهية من بيرجينت

ولعل هذا يشير الى ان القالب الجديد أكثر تهيـؤا لاستقبال الكوميديا والفارس منه لاستيعاب التراجيديا . وهو أمر غير مستغرب ، فان التراجيديا تعتمد فى أثرها على ان يتمثل الناس احوالهم فى أحوال الشخصـيات التراجيدية ، وهذا التمثـل يلغيه تماما أن يفصل فاصل مابين الحدث وبين مستقبل الحدث

اما الكوميديا وتفريعاتها المختلفة ، فانها تعتمد أساسا على النقد . نقد الغير ، لا نقد المتفرج . والمؤلف يتملق جمهوره ـ فى معظم الاعمال الكوميدية ـ بأن يقول لهم ساعرض أمامكم جمعا من المغفلين لتضحكوا منهم . وحق لكم أن تضحكوا فأنتم فى الواقع أذكياء ، بارزون ، نابهون

فالانفصال بين الحدث وبين المتفرج مقصود . وهو دعامة الفن الكوميدى . من أجل هذا يحتمل هـذا الفن وجود معلق ذكى وراوية بارع متعدد المواهب من النوع الذى يرحب به قالب الحكيم

***

ومن قالب الحاكى ـ المقلد ، انتقل توفيق الحـكيم للكتابة للمسرح المرتجل

وكنت أزوره ذات يوم ، بعد ظهور كتابى : «الكوميديا المرتجلة فى المسرح المصرى » ، فوجدته مهتما بصـيغة المسرح المرتجل مدركا لما يمكن ان تبثه فى المسرح المصرى من حيوية ونضرة ، اذ أنها ـ هى الاخرى ـ تسعى الى تحطيم الحاجز بين الممثلين والنظارة ، لا تبالى فى سبيل هذا بالغاء عنصر التخييل الذى تعتمد عليه الصيغة الغربية

غير أن الحكيم ابدى تحفظا فى نقطة واحدة تلك هى

مدى تلاؤم صيغة المسرح المرتجل مع رقابة الدولة ، فما دام جزء من النص سوف يترك للابداع الفورى للممثلين ، ومادام هذا الابداع غير معروف مسبقا ، فضلا عن انه متغير بين الحين والحين ، فان النتيجة انه لن يكون هناك نص ثابت لعرض مسرحى ما ، تستطيع الدولة أن تطلع عليه فتجيزه أو تعدل فيه أو ترفضه

واعترفت — مع توفيق الحكيم — بأن هذه صعوبة فعلا ، وخاصة فى ظروف بلادنا الحاضرة . ولكنى وجدت حلا فى ان يمارس الفنانون موهبتهم فى الارتجال أثناء التدريبات حتى اذا ثبت لديهم نص ما كان هو الذى يعرض على الرقابة ويستمر العمل به أياما حتى تعن فرصة اخرى للتغيير فى الاماكن المخصصة للارتجال فى نص ما ، فيحدث هذا التغيير ويعرض بدوره على الرقابة وهكذا

هذا — بالطبع — حل وسط ، والحل الامثل ان تعطى للرقابة الخطوط العريضة التى يتم داخلها الارتجال ثم يترك لفطنة الفنان وضميره ان يمارس موهبته بما لا يؤذى أحدا

وفى زيارة أخرى دار الحديث بينى وبين الحكيم عن القيمةالفنية للكنز الكبير الذى نسميه الف ليلة وليلة . واتفقنا على ان ثمة مواضع كثيرة فيه تحوى مواقف مسرحية ممتازة تصرخ طالبة التأليف

وقلت له ان ثمة موقفا من هذا النوع يحوى فكرة فاتنة ما أجدر مؤلفا مسرحيا فطنا أن يستغلها . ذلك هو الموقف الذى تعرضه حكاية هرون الرشيد مع محمد بن على الجوهرى ، والذى يبدأ قرب نهاية الليلة الثانية والعشرين بعد الثلاثمائة

تقول الحكاية ان هرون الرشيد أرق ذات ليلة أرقا

شديدا فاستدعى وزيره جعفر البرمكي وأعرب له عن رغبته في أن يتفرج في شوارع بغداد وينظر في مصالح العباد ، متنكرا في زي التجار

وقال له الوزير سمعا وطاعة ، وقاموا في الوقت والساعة : هارون الرشيد ، ووزيره وسيافه مسرور ، بعد ان خلعوا ثياب الافتخار ، ولبسوا لبس التجار

وعلى نهر دجلة راوا شيخا قاعدا في زورق ، فطلبوا اليه أن يتيح لهم النزهة في زورقه . وأبى صاحب الزورق وقال ان هرون الرشيد ينزل في كل ليلة بحر دجلة في زورق صغير ، ومعه مناد ينادي ان كل من شق دجلة في مركب ضرب عنقه أو شنق على صارى مركبه

غير أن الخليفة وصحبه يغرون العجوز بدينارين فيوافق على المخاطرة ويمخر بهم ماء دجلة فلا يلبث زورق فاخر ان يبدو لهم في كامل ابهة الملك ، محاطا بالخدم والاتباع من كل ناحية

وكان في الزورق شاب حسن ، جالس كالقمر على هيئة هرون الرشيد ، وبين يديه انسان كأنه الوزير جعفر وعلى رأسه خادم واقف كأنه مسرور السياف وبيده سيف مشهور ، فاشتد عجب هرون الرشيد ووزيره جعفر ولما علما من العجوز أن هرون الثاني هذا قد ظل عاما كاملا وهو على هذه الحال وعدا صاحب الزورق بخمسة دنانير ان هو أخذهما في نزهة مماثلة في الليلة التالية . وقبل الرجل العرض المغرى ، وجاء الخليفة والوزير في الليل ونزلا مركب العجوز ، فلم يلبثا حتى اهل عليهما هرون الثاني وحاشيته في مزيد من الابهة والفخامة ، فأعطى الخليفة صاحب الزورق عشرة دنانير كاملة ليمشي بزورقه في محاذاة زورق هرون الثاني ،

بحيث يظل زورق هرون الرشيد في الظلام ليرى هـــرون الثاني وما يأتي من أعمال دون أن يراه

غير أن هرون الثاني يكتشف أمر مراقبيه ، ويستجوبهم فلما يقال له انهم تجار غرباء يأخذهم الى قصره الليلة بعد الليلة ، حيث يجدون هناك أبهة وأثاثا ورياشا وطعاما وشرابا وجوارى حسان ، لم يتح لاحد من قبل أن يتمتع بها جميعا حتى ولا هرون الرشيد ذاته .

وتمضي الحكاية بعد هذا ، فيكتشف هرون الرشـــيد أمر هرون هـــــذا المزيف ، فاذا به تاجر غني فتن بامرأة جميلة فتزوجها ونعم بها ، فأخذت عليه عهدا ألا يبـــارح قصرها دون علمها . غير ان عجوزا شريرة ماتزال به حتى يخرج على وعده فيكون الفراق الاليم بين الحبيبين ، بعد أن تأمر الزوجة اتباعها بجلد زوجها وحبيبها أقسى جلد

يعلم الخليفة هرون الرشيد بهذه القصة فيوفق بين الشتيتين ويجمع الزوج الولهان وزوجته المحبـــة تحت سقف واحد من جديد

***

شاقني في هذه الحكاية موقفها الاســــاسي : موقف الخليفة الذي ينظر فاذا احدهم قد أقام في الخيـــال دولة كدولته ، وصنع لنفسه فيها سلطانا كسلطانه سواء بسواء ، بكل ما يتطلبه السلطان من مظهر وابهة وخـدم واتباع ووزير وسياف .

وأعجبتني مفارقة ان يقبض هرون المدعي على هـرون الاصلي ويسوقه امامه ، فلا يجد هرون الاصلي دفاعا عن نفسه يقدمه ، وتحرمه ضرورات الموقف من أن يظهـــر شخصيته الحقيقية ، فيقع ، والحق والسلطان في جانبه ، فريسة للزيف والخيال ، والادعاء

باختصار اعجبني ان يتحكم الخيال في الواقع ، وان ينظر الانسان في مرآة فاذا صورته تأمر فيه وتنهى فلا يملك الا أن يسير وفق رغباتها ولو الى حين

واتفقنا على ان هذه الحكاية تحوي كل عناصر الموقف المعروف ب « المسرحية داخل المسرحية » التى استخدمتها الدراما مرارا · « هاملت » ـ « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » ـ « الطعام لكل فم » .. الى آخره .

وانقضت الجلسة المتعة ، ومضت أيام نسيت فيها هذا الحديث الى أن دعاني توفيق الحكيم ذات يوم لمقابلته وقدم لي مسرحية كتبها من وحي الموقف الذى ناقشناه من أيام ، وصبها ـ لدهشتي وسروري ـ في قالب المسرحية المرتجلة ، بعد أن أضاف الى هذا القالب ابرز مزايا مسرح الحاكي ـ المقلد ، وهو الحاكي الفطن ، اللبق ، الحاضر النكتة والبديهة

في مسرحية الحكيم يتقدم مدير فرقة مسرحية ومعه الممثلون الى الجمهور ويشرح لهم الموقف الليلة ـ يقول لهم ببساطة : الليلة نرتجل

ويشرح لهم معنى المسرحية المرتجلة ويبين صعوبة هذا العمل ، ثم يأخذ يستعرض معهم الحكاية المناسبة التى يمكن ان يدور حولها العرض . ويقترح المدير حكاية من ألف ليلة . حكاية هرون الرشيد مع محمد بن على الجوهرى . لان المثل فيها يستطيع أن يكون جادا او ساخرا حسب طبيعته أو قدرته

ويحكى مدير الفرقة الموقف الرئيسى فى الحكاية ، ثم يأخذ رأى الجمهور فيها ، فيبدى الجمهور رأيه · وبعدها يترك للممثلين فرصة لاختيار مايرون انفسهم قادرين على أدائه من الادوار ويتتابع الممثلون يشرحون للمدير مايفهمونه

من ادوارهم وكيف سيجسدون هذا الفهم ، وأى الفاظ سوف يستخدمون ، ثم تتتابع حوادث المسرحية

يجعل الحكيم من هرون الرشيد الثانى ووزيره جعفر وسيلة لنقد تصرفات هرون الرشيد الاصلي ووزيره . فهذا هرون الرشيد الاصـلى جالس فى قصره ، فاذا بوزيره جعفر يدخل عليه وينهى اليه نبـأ جماعة من الناس اقامت لنفسها دولة كدولته بما فيها من خليفة ووزير وسياف .

ويعجب الخليفـة ويقرر أن يذهب ليشـاهد هذه الجماعة بنفسه متخفيا فى زى التجار .

وهنا يتدخل مدير الفرقة ليشرح النقلة ، ويقـدم المشهد التالى ـ حيث تقوم الجماعة المشار اليها بتمثيل ما يجرى فى قصر هرون الرشيد الاصلى من مفاسـد ، واهمال لشئون البلاد وجرى وراء الملذات . ويغتـاب هرون الرشيد الثانى هرون الرشـيد الاصلى ، ويغتاب جعفر الثانى نظيره الحقيقى ، ويندد السياف مسرور الثانى بالسياف مسرور الذى يقطع رقاب العالمين فعلا لا تمثيلا .

يدور هذا كله بمحضر من هرون الرشـيد الاصلى ووزيره وسيافه ويتململ الثلاثة ويتصل بينهم الهمس والاعتراض ، والرغبة فى الفتك بالممثلين مما يثير انتبـاه واحد من الحضور ، فلا يلبث أن يتبين حقيقة الجالسين فيسرع بتنبيه هرون الرشيد المزيف .

وهنا يقلب هرون الرشيد الثانى الاسطوانة ، ويمدح الخليفة ووزيره بلا تمهيد ، وينبه وزيره الى وجود هرون الاصلى وحاشيته بين الحضـور فيمدح الوزير المزيف العهد السعيد .

وهنا لابد أن يكون الجمهور قد لاحظ التغيير المفاجىء لذلك يشير توفيق الحكيم باشراكه فى العرض عن طريق سؤاله عن سبب التغيير ، وينص على أن يتولى مدير الفرقة سؤال الجمهور بطريقة غير مفتعلة ، ويحذر من اللجـــوء الى الطريقة القـــديمة ـ طريقة دس بعض الممثلين بين النظارة ليقوموا بدور متفرجين .

ويقول هرون الثانى ووزيره فى تبرير المديح المفاجىء انهما يعبران الان عن رأيهما الحقيقى ، أما الذم السابق فكان مجرد ترديد لوجهة نظر الاعداء والحاسدين .

ويرى هرون الاصلى من الانسب أن يغادر المـكان قبل أن يكتشف الجمهـور وجوده هو ووزيره ، قائلا للوزير ان عقاب هؤلاء المنافقين سوف يتولاه الجمهـور بنفسه .

وبعد انصرافهما يعود مدير الفرقة لسـؤال الجمهور فيرد هرون الثانى على الاستفسارات مصرحا بأن هرون الاصلى وحاشيته كانوا موجودين ، فهل تراه كان يضحى بحياته فى سبيل قول الحقيقة أم ينافق وينقذ نفســه ووزيره من الموت ؟

وهنا يطرح مدير الفرقة السؤال على الجمهور : هل الشجاعة مع الموت أفضل أم المداراة مع النجاة .

ويترك النقاش مفتوحا دون اى تدخل .

***

وواضح من الملخص المتقدم أن توفيق الحكيم قد نظر الى حكاية ألف ليلة نظرة مؤلف مسرحى يحب الفـكر والفرجة معا ، فأعطى لتقمص محمد بن على الجوهرى شخصية هرون الرشيد مضمونا ســياسيا ، وجعل التقمص يقوم ، ليس للترفيـــه عن النفس والهروب الى

الخيال كما فى ألف ليلة ، بل للمعارضة السياسية عن طريق المسرح كذلك ٠

وبهذا اقترب الحكيم من تكتيك هاملت فى المسرحية داخل المسرحية اذ استخدم ممثليه المتجولين كى يرى عمه كلوديوس صورة من جرمه ، ويعلمه بأنه يعلم بهذا الجرم ٠ فهذا أيضا استخدام للمسرح فى المعارضة السياسية ٠

وأضاف الحكيم لصيغة المسرح المرتجل ميزة الحاكى اللبق ـ كما قلت أنفا ـ كما أضاف خاصة التمثيل على المكشوف ، بما يظهر الثوب وبطانة الثوب ، اذ جعل الممثلين يختارون أدوارهم أمام الجمهور فظهر للعيان مدى ما فى صيغة مسرح الحاكى ، المقلد التى اقترحها فى قالبنا المسرحى من حيوية وأصالة ، وهما ميزتان حالت النصوص العالمية التى اختارها دون ظهورهما على وجه مقنع ٠

فلعل أحدا من فنانينا المسرحيين المهتمين بالتجديد عن اقتناع حقيقى وليس لمجرد التظاهر والاستعراض ، أن يتبنى هذه الصيغة المعدلة لمسرح الحاكى ـ المقلد ويضعها موضع الاختبار ، بعد أن خطا الرائد الكبير خطوة كبيرة نحو البحث لمسرحنا العربى عن صيغة حية يمكن ان تنبض فعلا بنبض الامة العربية فى أية مناسبة وفى كل مناسبة ٠٠

# خاتمة

« جهدى أكبر من موهبتى .. »

قالها توفيق الحكيم فى سطور الاعتراف القليلة التى قدم بها لكتاب : سجن العمر .

وعند هذه العبارة نتوقف قليلا ونحن نتهيأ لاختتـام هذا الكتاب . فهى أحد المفاتيح الهـامة لفهم وتقدير منجزات الحكيم فى حقل المسرح ، وفى غيره من الحقول

فى مقدمته القصيرة للمسرح المنوع ـ وهى الاخرى اعترافية فى طبيعتها ـ يتحدث توفيق الحكيم عن ظاهرة التنوع فى انتاجه ، ويردها الى « المحاولة المجنونة القلقة لسد فجوة هائلة ، كان يجب أن تملأها تجارب سلسلة متصلة من أدباء القرون الماضية . »

لذلك لم يكن مفر أمام توفيق الحكيم ـ وجيله ـ من أن « يكتب ويكتب ، ويسود الورق ويملأ الصفحات بظلام المداد فيما لا جدوى منه ولا نفع . »

فالشعور بأن الجهد الذى بذله الكاتب فى حقول الفن المختلفة قد كان دائما أكبر من أن ترتفع الموهبة لمستواه موجود عند الحكيم من زمن .

بل انه ـ فى كتاباته وفى أحاديثه الخاصة لى ـ ليعتبر أن عمله الرئيسى كان ينبغى أن يكون فى المسرح ـ حيث تكمن موهبته الانضج والاكثر اصالة ـ وانه انما اتجه الى

فنون القصة ايضا « بدافع العقل الواعى والحاجة الماسة ـ حاجة المواطن الى التعبير عن حماسه لبلاده وعن رؤيته لتطور مجتمعه ، وحاجة الادب .. الى اقرار هذه القوالب الجديدة على نحو جاد . لتحمل موضوعات جديدة ما كان يمكن أن تحملها غير الرواية والقصة » (١)

توفيق الحكيم يعترف اذن ـ فى صدق واخلاص مؤثرين ـ بأن ما قدمه لنا من أعمال فنية مختلفة لم يكن كله فى المستوى الذى كان يأمل فيه .

وهو يرى أن هذا من طبيعة الاشياء . فقد قام الحكيم بدورين مختلفين فى وقت واحد ـ يمكن وصفهما ، اذا استعرنا لغة الزراعة ـ بأنهما فلاحة للارض الخصبة ، واستصلاح للارض البور .

أما الارض الخصبة فهى أرض المسرح ، وذلك ـ اذا ادخلنا فى الاعتبار أن نشاط مصر المسرحى المعاصر قد بدأ قبل نصف قرن تقريبا من ميلاد الحكيم ، وأن كان الحكيم هنا قد زاد من خصوبة الارض كثيرا ، وجلب لها شيئا ثمينا دفع فيه الكثير من راحة البال ، وهو الاعتراف بالمسرح فنا رفيعا جديرا بالكتابة له .

وأما الارض البور ـ او الاقل خصوبة ـ فهى أرض الرواية ، التى كان ميدانها خلوا من اى نتاج ذى بال فيما عدا « زينب » هيكل ، فجاء الحكيم ووضع فى هذا الميدان حجر أساس كبير وبناء من طابقين ، عرفت بهما الرواية المصرية طريقها الى التطور والنضوج .

ثم التفت توفيق الحكيم من بعد الى المسرح ، ووهب له نفسه ، يستمد له القصص والموضوعات من الاساطير القديمة ـ أساطير اليونان والمصريين وحكايات الشعوب ،

---

(١) سجن العمر : ص ١٦٢

والقصص الديني ، وموضوعات الساعة ، واخبار الصحف ، وقصص الدواوين والبيوت ، بل وبريد القراء في أخبار اليوم ، وقصص التراث العربي التي حكاها الجاحظ والاصفهاني والحريري .

لم يترك مصدرا وقع له الا استمد منه ، ولم ينطبع بمدرسة فنية أو شكل فني جديد الا وكتب له أو حاول الكتابة ، رافعا شعارا واضحا هو : انه في مراحل الانشاء والتكوين ، تكون افضل السياسات الفنية هي سياسة البذر على أوسع نطاق .

لهذا فليس من المستغرب أن يجيء شيء من انتاج هذه البذور ضعيفا أو غير مكتمل القوة ، فهذا شيء يحدث دائما عند كل الفنانين البنائين .

شكسبير ، الذي أخرج نحوا من سبع وثلاثين مسرحية لا يعترف عالم النقد الا لاربع منها فقط ببلوغ مستوى القمم .

وبرنارد شو الذي تعدى انتاجه الخمسين مسرحية ، يرى كثير من النقاد أن موهبته المسرحية قد نضجت في واحدة منها فقط هي « القديسة جون » .

وتشيخوف كتب اربع مسرحيات جديرة بالاعتبار ، يرى النقاد أن بستان الكرز هي وحدها ، من دون الباقيات ، الجديرة بأن توضع في المستوى الرفيع .

ومرة أخرى يضار فن توفيق الحكيم بظاهرة خلو الميدان من مواهب فنية مكافئة لموهبته في ميادين أخرى غير الادب .

ففي الحقول العالمية تستعير الفنون الموضوعات من بعضها البعض . تصبح « الحرب والسلام » عملا فنيا سينمائيا رفيعا ، يعرف بالاصل ويضيف اليه أبعادا

جديدة ، وتتحول « بيجمالون » شو الى لون فنى مستمد من طبيعتها ، فتعرفها الكوميديا الغنائية باسم سيدتى الجميلة ، وتبدأ بهذا حياة جديدة ، أرحب وأكثر فاعلية، وتراها الملايين ، وتلد البنات والبنين فى أشكال مختلفة وجنسيات متعددة .

يحدث هذا لان موهبتى تولستوى وشو قد وجـدتا مواهب مناظرة لهما فى حقلى السينما والمسرح . وقـد عملت هذه المواهب على الاثراء ، الا على مجرد النقل .

أما عندنا فنادرا ما ينفذ العمل الفنى بجلده اذا ما نقل من لون الى آخر ـ دع عنك أن يعرف حيـاة جديدة ، ويضاف اليه شىء ذو قيمة .

ولو أن لدينا مواهب كبيرة فى الوان فنية متعددة مثل الباليه والاوبرا والاوبريت ، والمسرح الغنائى ، لتحولت اعمال كثيرة عند توفيق الحكيم لا تجد تمام التعبير عنها فى حدود المسرح ، الى اعمال فنية اخرى تستـمد من الاصل وتضيف اليه .

وقد أشرت فى هوامش الفصول السابقة وفى صلبها الى بعض مسرحيات الحكيم التى أراها جديرة بأن تكسب حياة جديدة لو هى نقلت الى الوان اخرى .

غير أن هـذا كله يومىء الى مستقبل واعد أمام مسرح توفيق الحكيم ، بقدر ما يشير الى نقص حاضر فى هذا المسرح .

فسيظل هذا المسرح الى امـد طويل كنزا من الأفكار والموضـوعات والمواقف ينتظر من يحسن استـغلاله فى المسرح والسينما والاذاعة والتليفزيون

وسيظل محتاجا من النقاد الى تفسير تلو تفسير

أما أنا فقد حاولت أن أقوم بجهد ما فى هـذا السبيل لعسى الا يكون قد اخطانى التوفيق .

# القسم الثاني

## نصوص
## ووثائق

# اضحك أيها البلياتشو!

« .. اعلم انك لا تحبني مكتئبا . نعم ، يجب علي أن أخاطبك ضاحكا دائما ، والا حق لك ان تصيح بي : « اضحك أيها البلياتشو ! » كما حق للجمهور ان يصيح ببلياتشو ليون كافاللو فى الاوبرا المشهورة !

نعم ، لماذا أطلعك على الاركان السوداء من حياتى ؟ أنت لا تأخذ حياتى على سبيل الجد . فلألبسن لك « الطرطور » ولادهنن لك الوجه بالدقيق . ولتدق الطبول ، ولينفخ فى البوق ، وليرفع الستار عن الفصل المضحك :

اسمع يا سيدى ، أيام أن كان صديقك الشرقى يتناول الغداء فى المطعم الالزاسى . لقد زعم أن الساقية الرشيقة خادم المحل كانت تخالسه النظر . الواقع أنها منذ وقع بصرها عليه أول مرة وهى لا تفتأ ترمقه كلما مرت به حاملة طبق الكرنب المعمر بسجق « فرانكفور أو نصف بيرة أو واحد ، جبن كمامبير » لقد عجبت حقا لأمر هذه الجميلة التى سخت على بكل هذا العطف ، اذ خصتني بالتفاتها دون أولئك المديدين الذين لا يأتون الى هذا المكان الا من أجلها . أجل يا سيد اندريه ، لم تكن أنت وحدك الذى كان يصنع ذلك . لقد كانت هنالك عصبة شبان يظهر أنهم من النرويج ، كانوا يختلفون الى

ذلك المطعم لرؤية ( القمر ) فى نصف النهار ! أما عن فرح توفيق الحكيم بهذا العطف الخاص فحدث ولا حرج • لقد شمخ وانتفخ وقال لنفسه : « لعل ميزة خفية او ظاهرة فى هى التى استلفتت نظر الفتاة ! »

واراد يوما أن يبتسم لها ، ولكنه نظر قبل ذلك الى وجهه فى المرآة ، واذا هو فجأة يدرك سر نظرات الجميلة اليه . يا لخيبة الامل ! وتذكر فى تلك اللحظة ان نظراتها كانت موجهة فى حقيقة الامر الى راسه .. الى شعره .. الى ذلك الشعر المنفوش ( أرتستيك ) ومن تحته ذلك الوجه الغريب بعينيه اللتين تشبهان اعين أهل الاساطير الدينية المصورة فى الفسيفساء البيزنطية ، وشفتيه الغليظتين الافريقيتين كأنهما شفتا ساحر زنجى ... عند ذاك تذكر أيضاً ما قالته فيه خادم الاسرة التى نزل عندها بحى ( فوجيرار ) أول عهده بباريس . لقد دخلت عليه الخادم فى الصباح تحمل صينية الفطور . فوقع بصرها عليه فى السرير . لايبدو منه الا راس يطل من اللحاف الناصع كأنه راس يوحنا المعمدان على صينية الفضة . ولكن حاشالله أن يكون هذا معمدانا ! صاحب مثل هذا الراس لا يمكن أن يكون من الادميين !

ذلك ولا ريب ما جال بخاطر الخادم وهى تنظر الى شعرى الذى هب قائما الى ما فوق مسند السرير فى شكل دائرة ، كأنه هالة من الهباب الاسود على حافة الوسادة البيضاء : اما الوجه فوق الوسادة وتحت الهالة فلم تره لحسن الحظ ، ومضت الايام ، واذا صاحبة البيت تقول لى ذات يوم باسمة وقد زالت بيننا الكلفة : أتدرى ماحدث فى صباحك الاول لدينا ؟ لقد جاءتنى الخادم تقول مرتاعة: « أتدرين يا سيدتى من حل بدارنا ؟ .. فسألتها : من ؟

فأجابت C'est Le Diable انه الشيطان ! »

ولعلها صدقت . ولست ادرى ما ذكرنى الساعة بهذه الحادثة التى كدت أنساها ، ولم يذكرنى بها حتى خطابك الممتع الذى حـــدثتنى فيه عن ذلك القسيس الذى ظن توفيق الحكيم بملابسه السوداء الشيطان أو المسيـــح الدجال . اذن ما جاء بخطابك لم يكن محض خرافة ولا تأليف ! من يدرى . لعلى أخذت عن ابليس صورته وهيئته. لكن ·· هل تظن أن لى أيضا قلبه ؟ لا أظن · وبعـــــد ·· فلتسكت الطبول وليغسل البلياتشو وجهه ، فقد انتهى الفصل المضحك ! ··

« زهرة العمر »

# شاعرة الهجاء ..

كنت فى كرسى النيابة العمومية ذات صباح متشحـا بوسامى الاحمر الاخضر . وكان أمامى « الرول » ، ذلك الدفتر الطويل الذى تدون فيه أرقام القضايا وأسـماء المتهمين والشهود ، وملخص وصف التهمة ومواد القانون الخ .. وبين أصابعى ذلك القلم الذى يجب أن أدون به الحكم الذى ينطق به القاضى فى كل قضية .. ولكن الحق يقال : ما من مرة دونت فيها الاحكام كاملة فى ذلك «الرول» فقد كان سكرتير المحكمة ، الله يستره ، هو الذى يسـد هذه الخانة بقلمه تلطفا منه وكرما لثقته بأنه من غير المعقول أن أكون قد تتبعت كل القضايا بيقظة وانتباه .. على أن المبـالغة أن أزعم أنى كنت أشرد عن كل ما يجرى حولى طوال الوقت .. هنالك قضايا وتفاصيل كنت أوجه اليها كل التفاتى .. لعلى كنت أعرف بالغريزة ما ينفعنى كروائى مما لا نفع لى فيه .. انى ما كنت طيق ثرثرة المحامين .. فالقضـية التى فيها مرافعة طويلة معناها عندى « غياب ذهن » طويل وربما حوار قصير بين شخصيتين تافهتين فى نظر المحكمة يثير فى نفسى كل تأمل وتفكير .. ولقـد سمعت فى ذلك اليوم الذى أتحدث عنه هذه المناقشة بين القاضى وخفير نظامى تعدت عليه امرأة بألفاظ جارحة :

القاضى : ماذا حصل يا خفير ؟ .

الخفير : انا واقف فى دركى جهة نقطة الملموسات (يقصد المومسات ) ضربت بعينى لقيت الحرمة المتهمة خارجة من بيتها حاطة . . .

القاضى : حاطة ايه ؟ . .

الخفير : حاطة من غير مؤاخذة احمر وابيض ،ومتخططة وفى رجليها خلاخيل ، ولابسه شبشب زحافى . . وواقفة بين الجدعان فى وسط الشارع فى حالة هزار وضـــحك وصهاليل بشكل مخالف للحشمة والكمال . .

القاضى : وكيف تعدت عليك المتهمة أثناء تأدية وظيفتك؟

الخفير : قلت لها عيب ياملموسة . ادخلى بيتك . فما كان منها الا أنهـــا زغرت لى من فوق لتحت وتقصعت وقالته :

ـ اخرس يا غفير يامصدى قطع لسانك ، دا انا لما انفض شبشبى الصبح ينزل منه عشرين غفير زيك !

فظهر الاستنكار على وجه القاضى ، وظهر الاعجاب على وجهى ٠ ان هذه المرأة فى نظرى قد فاهت بأقصى الفاظ التعدى ، وهى فى نظرى قد جاءت بأخصب صور الخيال الفنى . فما اظن هنالك ابلغ من هذه الصورة فى تحقير خفير . لو استطاع ذهن هذه المرأة ان يبدع صورا اخرى فى التجميل والثناء كما فعلت فى التقبيح والهجاء ، لكانت شاعرة . ونظرت اليها وهى فى قفص الاتهام فاذا هى هادئة ساكنة ويدها على خدها ٠ وعلى شفتيها ابتسامة لعلها ساخرة . . انها معترفة . ولماذا ينكر شاعر قصيدة هجائه ؟ ٠٠ لقد روحت عن نفسها بما قالت وكفى ٠٠ ماذا يهم الثمن بعد ذلك ؟ .

ترى ماذا فى حياة هذه الساقطة ؟ . . لا أقصد حياتها الظاهرة التى يعرفها الخفير ورجـــال الضبط وزوارها

وزبالتها ، انما اقصد تلك الحياة الخفية فى قرارة نفسها ، هنالك ولاشك اشياء كثيرة رأتها وأحستها ولا تكلف نفسها التعبير عنها ، ولو انها أرادت أو استطاعت لجاءت بأعاجيب ، ذلك أنها ستصف الاشياء بطريقتها هى ولغتها هى .. ويالها من طريقة ولغة ! .. خيل الى عند ذاك أن الشعر فى جوهره ليس مجرد ترتيل جميل للغة وصور نعرفها من قبل . انه عملية أكتشاف لعالم له لغته وصورته ونبرته التي تبهرنا لاننا نحس معها كأننا نسمعها لاول مرة .. لو استطعت أن أجلس اليها وأتلقى عنها ؟.. ليس أكذب من الروائى الذى يفكر لاشخاصه بعقله هو ويتكلم عنهم بلغته هو ، هذه المرأة مادة قيمة لى ، ولكن ... أنسيت انى أمثل الاتهام ؟ نحن فى الحياة قطبان لا يلتقيان . وأن التقينا فحول القفص . لانى انا العقاب وهى الجريمة ، انا السيف وهى الذبيحة .. ولا يمكن أن نلتقى للتفاهم ابدا .. لاتفاهم الا اذا طرحت عنى وسامى الذى يكبلنى وانطلقت حرا اغترف من اعمـــاق تلك الشخصيات كما يغترف المثال من الطين الذى يصنع به فنا ..

« عدالة وفن »

# الفصل الثانى من مسرحية .
# "المرأة الجديدة ..."

**النسخة الاصلية غير المعدلة ( لم يسبق نشرها )**

( صالون فى دور نجيب بك حلمى . أبواب فى الجوانب. باب كبير زجاجى فى الصدر اذا فتح أمكن رؤية باب الدور الخارجى الموصل للسلم العمومى للمنزل ( للعمارة ) . اثاث الصالون من احسن ذوق . فى أحد الاركان مكتب . . عند رفع الستار ، يكون نجيب بك حلمى ونعمت داخلين المسرح من باب الجهة اليسرى رامحين ، أحدهما يجرى وراء الاخر فيعبران الصالون ركضا .. يخلو المسرح لحظة ثم يظهران ثانية من باب الصدر يتضاربان بلطف .. نجيب بلا جاكتة . نعمت بجونلة التزيرة )

نجيب : ( يقف يرتب ملابسه وكرافتته ) بس بقى .. انت بهدلتينى خالص

نعمت : وانت يعنى مابهدلتنيش . . شوف أيدى احمرت ازاى

نجيب : شوفى انت عينى احمرت ازاى .. بسلامتها ايدك راحت طابقة فيها كده ولا هى سائلة ان كانت دى عين والا مناخير

نعمت : يعنى ايه كلامك ده ؟

نجيب : يعنى ان كان بينى وبين ماأتعور قيمة ثلاثة سنتى بس لو كانت ايدك الكريمه قربت شويه كنت بقيت بفرده كريمة

نعمت : طيب وعايز ايه دلوقت ؟
نجيب : ولا حاجة ابدا . انا قلت حاجة ؟
نعمت : انت بقيت تقيل .. يكون فى معلومك دى آخر مرة . لا تهازرنى ولا اهازرك
نجيب : صحيح ؟ أيوه .. طيب لما نشوف .. انت روخره ياستى يكون فى معلومك من تاريخه .. مزع جاكيتات ، كرافتات . ضرب مخدات . زغزغة . دغدغة ، مرغمة ممنوعة ، آه فاهمة ؟
نعمت : فاهمه . خلاص .
نجيب : تعمليش فى جميل .. بدال ما احنـــا دايرين نزعل فى بعضنا كده .. تشوفى لى شوية بوريك والا قطرة لعينى دى .
نعمت : برده ياختى بيقول عينه . آيه الدلع ده .. وريني عينك دى « تقترب منه » انهى فيهم ؟
نجيب : ( بدون ان يشير الى عينه ) اليمين
نعمت : ( تشير الى واحدة منها ) دى ؟
نجيب : وهى دى اليمين برده ؟
نعمت : ( تشير الى العين الاخرى ) دى بقى .
نجيب : دى الشمال يا ستى .
نعمت : يعنى قصدك الاتنين شمال ؟
نجيب : يا سلام عـــلى النباهة . مش عارفه تطلعى اليمين ؟
نعمت : لا . طلعها لى انت .
نجيب : اطلعها لك انا . ( يشـــمر كمه ) طب قربى بقى .
نعمت : ( تتناول بسرعة مخدة صغيرة من فوق الكنبة وترميه بها . ) طب خد بقى .

نجيب : آه رجعنا لكده .. احنا قايلين ايه ؟

نعمت : انت اللى بديت

نجيب : الحق على .. تفعصى لى عينى وكمان مش عاجب ...

نعمت : ( تقترب منه بلطف ) مالها عينك بس . ياختى عنيك الاتنين جمالات .. زى عنين الغزلان .. وبقك خاتم سليمان .. ومناخيرك ..

نجيب : دهده . دهده . جر الناعم دا ليه ؟ اوعى تكونى عايزه تستلفى فلوس ؟

نعمت : انا ؟ مين فينا اللى بيستلف من التانى . انا عمرى استلفت منك ؟

نجيب : وانا عمرى استلفت منك ؟

نعمت : الله .. انت حاتاكل على الـ ٣٠٠ جنيه ؟

نجيب : الكام ؟

نعمت : بقول لك الـ ٣٠٠ جنيه .

نجيبه : انا استلفت منك ٣٠٠ جنيه ؟

نعمت : ( تنهض له ) نعم ؟

نجيب : امتى الكلام ده ؟

نعمت : من مدة شهر

نجيب : آه . أيوه . أيوه . أيوه . تمام . لك حق . مضبوط . ياساتر داه انت عندك ذاكرة قوية قوى . الله يجازيك . فكرتينى دلوقت انى لازم اردهم لك

نعمت : امتى ؟

نجيب : لما .. ان شاء الله .. أيوه . لما . هه ، نهايته . سيبينا من المواضيع البايخة دى . تعالى اعلمك حتة لعبه ؟ جديدة لسه .. تبقى جدعه صحيح لو عرفتيها ( فجأة لها . ) الله ، الله .. شوفى نملة على كتفك

( نعمت تنظر حالا الى كتفها فيضربها نجيب بلطف على رقبتها بكفه ، فتصرخ مبغوتة فيجرى نجيب هاربا فتجرى خلفه متعقبة اياه ويخرجان جاريين من باب اليســار . باب الصدر الزجاجى يفتح ويدخل الخادم وخلفه رجل ) ·

الخادم : ( للرجل وهو المحصل ) يعنى اذا كان سيدى هنا مش كنت اقول لك .. مش عيب ؟

المحصل : يا حضرة انا لسه سامع أهو زعيـــــق وصراخ و ..

الخادم : دول ياحضرة اسم الله عليهم الصغيرين ولاد سيدى البك . بيلعبوا .. ميلعبوش ؟

المحصل : طب اسمع .. تبقى تقول للبك ان بــكره الثلاث آخر معاد . ان ما دفعشى حانتخذ الاجــراءات القانونية . فاهم ؟ تقول له كده

( فى هذه اللحظة تدخل نعمت من اليسار بآخرسرعة فى الجرى فتصطدم بالمحصل غير ملتفتة له فلا تقف بل توالى الجرى قاطعة المسرح حتى تصــل لباب اليمين فتدخل منه وتقفله خلفها بعنف وعجلة · )

نجيب : ( يصيح من الخارج ) تضربى وتجرى ..والله ما انا فايتك · ( يدخل خارجا من باب اليسار غير ملتفت للمحصل ) راحت فين ؟

المحصل : ( يتقدم له ) ولا مؤاخذة يابك ( المحصــل يلقى على الخادم نظرة معنوية فيخرج الخـــادم يحك راسه خجلا )

نجيب : ( يلتفت للمحصل مبغوتا ) دهده . بسم الله الرحمن ...

المحصل : لا مؤاخذه ·· بس جيت لسعادتك ع المبلغ ·

نجيب : مبلغ .. احنا دلوقت فى ايه ولا فى ايه .

دا مبلغ ذوقك ؟ اعمل معروف سيبنا من المواضيع البايخة دى .. بعدين ( يتركه ويمشى )

المحصل : ( يتكلم بحدة وشدة ) طيب .. وهو كذلك .. أنا قلت لخدامك خلاص .. بكره آخر ميعاد .

نجيب : ( بحدة وشدة أيضا ) معاد ايه .. انت مين انت ؟

( نعمت تفتح باب اليمين وتطل برأسها ثم تختفى وتقفله ثانيا )

المحصل : المحصل .. محل الواردى .

نجيب : ( بلين وهدوء ) طب وبس بتزعل قوام ليه كدا ؟

المحصل : مافيش زعل بس أصلنا بعتنا لجنابك يطلع تسع جوابات ماردتش .. جينا لجنابك هنا فوق السبع مرات ويقولوا مش موجود .

نجيب : ( بهدوء ولين ) لا .. ماتزعلش . حقك علينا . ولا تاخد على خاطرك أبدا .

المحصل : العفو يابك .

نجيب : قل لى بقى كده فى الرواقه . حضرتك عايز ايه ؟

المحصل : ( بهدوء ) عايز سلامتك والفلوس ؟

نجيب : سلامتى والفلوس .. طيب . خد النهارده سلامتى . هه . والفلوس ابقى تعالى خدها بعدين .. تبقى أديك خدت دفعة م المطلوب . ( يدير ظهره ليذهب .. المحصل يستوقفه )

المحصل : ( بضجر ) ياسلام يا بك .

نجيب : والمبلغ ده . ماقلتليش يعنى . يطلع كتير ؟

المحصل : ( وهو يبحث فى حقيبته ) ٣٥ جنيه بس .

نجيب : ( مرددا نغمة معنوية ) ٣٥ جنيه بس . بس ٣٥ جنيه .. آه .. شيء بسيط .. ( ينظر للمحصل فيجده يبحث فى جيوبه ) بتدور على ايه ؟ عليهم ؟ هـ ؟ .. حاتسلفهم لنا ؟

المحصل : يدور على الفاتورة . ( يخرجها من جيبه ) آهه . مضبوط .. ٣٥ جنيه ( يقدمها لنجيب )

نجيب : ( ينظر فيها نظرة واحدة ) ٣٥ جنيه . ٥١ . وكانوا بتوع ايه دول بقى ؟

المحصل : ثمن موبليات .

نجيب : موبليات ؟

المحصل : أيوه .. الكراسى الفوتيل دول ( يشير لكراسى الصالون )

نجيب : الكراسى دول ؟.. ٣٥ جنيه ؟.. يعنى يقف الكرسى ب ١١ جنيه وكسور ؟

المحصل : ايوه .

نجيب : ياسلام .. غالى قوى . آف

المحصل : غالى ؟

نجيب : معلوم . غالى نار . دا مين يشترى كرسى بـ ١١ جنيه ؟

المحصل : جنابك اشتريتهم من مدة سنة .

نجيب : اشتريتهم من مدة سنة ؟

المحصل : اماال .

نجيب : على كده يبقوا بتوعى .

المحصل : لا ..

نجيب : لا ..؟ مش بتوعى ؟

المحصل : أيوه

نجيب : طب حيث انهم مش بتوعى أدفع حقهم ليه ؟ ( يدير ظهره ويمشى )

المحصل : ( خلفه بسرعة مستوقفا اياه ) بتوعك . بتوعك . لانهم مستعملين .
نجيب : لقيتهم مستعملين ؟
المحصل : مضبوط .. ولا يمكنش يتباعو
نجيب : مايمكنش يتباعو ؟ طب وانا اشتريتهم ليه ؟
المحصل : ( بضجر ) أوه .. ما ينفعش دلوقت الكلام ده .. خلاص يا بك الوقت راح
نجيب : ليه ؟! هي الساعة كام ؟
المحصل : ( ضائقا ذرعا ) يا سلام يابك . انت مش سبق اخترتهم ، واستلمتهم ؟ لازم جنابك تدفع تمنهم
نجيب : طب مين يثبت ان انا مادفعتوش ؟
المحصل : ازاى ؟ مين ايه ؟
نجيب : خزينتكم مافيهاش ٣٥ جنيه ؟
المحصل : طبعا فيها .
نجيب : أهو هم دول بتوعى اللى انا دافعهم .
المحصل : ( بضيق ) اف .. ياسلام على كده .
نجيب : طب ماتزعلش . ندخل فى الجد بقى . طبعا اللى فات دا كله كان من باب الفكاهة . ليس الا .. اه ندخل فى الجد . بقى انت ياسيدى عايز ٣٥ جنيه . فتقول لى تحب تقبضهم شيك على البنك والا نقدية نيكل من فيات القروش الصاغ والتعريفة ؟
المحصل : ٣٥ جنيه قروش ؟ يا سلام . لأ . لا . لا شيك احسن
نجيب : مش كدا ؟ انا استحسن آك الشيك برده . اسهل ( يذهب الى المكتب ويتناول من احد ادراجه دفتر الشيكات ثم يقف فجأة كمن تذكر شيئا مهما ) . بحق انا كنت ناسى . انا لسه لازمنى حاجات كتير من محلكم .

خلي الحساب كله على بعضه أحسن . ( يضع دفتر الشيكات محله )

المحصل : ايه اللى يلزم جنابك ؟

نجيب : هو هوه . امال ايه . ( يشير للكراسى ) الطقم ناقص . عايز كراسي ركن . تعرفوا تعملوهم ؟

المحصل : ( ينظر للكراسى ) موجونو ولا ٠٠ أما يابك البويه اللاكيه الابيض هى دلوقت اخر موده .

نجيب : أهو أنا بالى فى كده ٠ دا الطلب ٠ يخلصوا فى قد ايه فكرك ؟

المحصل : فى مسافة شهر غايته

نجيب : شهر ؟ ياسلام .

المحصل : كتير ؟

نجيب : نهايته . زى بعضه . عشان خاطرك . شهر شهر بس خليه شهر فبراير علشـــــان يكون أقصر شهر .

المحصل : من فكرى يابك اذا كان كمان طاولات ركن لاكيه ، ودولاب كتب لاكيه ، وبارفان لاكيه ، ومرايه لاكيه ..

نجيب : بلاش لك ٠٠ اعمل معروف ٠ دا كله مش بمصاريف ؟

المحصل : بس يلزم كراسى الركن ؟

نجيب : بس .

المحصل : حاضر ٠ سعيده يابك ( يتحرك ذاهبا )

نجيب : سعيده مباركه يا أفندم ٠ ( المحصل يخرج ) أف ٠٠ ( نعمت تفتح باب اليسار وتدخل المسرح بعـد أن تطل براسها من الباب فترى المحصل خارجا )

نعمت : ( لنجيب ) اديته فلوس ؟

نجيب : كنت حا اديه شيك . لو راح يقبضه كانوا قبضوا عليه وعلى .. ( يغنى ) آه وعلى .

نعمت : ليه ؟ هى فلوسك اللى فى البنك راحت فين ؟

نجيب : تعيشى انته

نعمت : مش ممكن .

نجيب : وحياتك زى ما بقول لك كده .

نعمت : ( تسدد نظراتها لعينيه ) فتح فى كويس .

نجيب : ما اقدرش افتح فى الشمس .

نعمت : اخص عليك . والنبى تقول لى بالحق . فاضل لك قد ايه فى البنك ؟

نجيب : يهمك تعرفى ؟

نعمت : آه .. قول .

نجيب : بلاش تعرفى احسن . انصحك .

نعمت : يعنى يا سيدى بتخبى على . طب والنبى الناس كلهم عارفين .

نجيب : عارفين ايه ؟

نعمت : لاهم كانوا الناس هبل ؟ مش عارفين انك بعت اوتومبيلك ؟

نجيب : وماله ؟ طب ايش عرفهم انى انا ما بعتش اشترى واحد تانى ؟

نعمت : انت بعت تشترى واحد تانى ؟

نجيب : لا .. يعنى بس بقول .. ايه كمان ، الناس عارفين ايه ؟

نعمت : عارفين انك ضيعت ثروتك ويدوب اللى فاضل لك . حتة ايراد صغير مش مكفيك .

نجيب : دول الناس اللى عارفين كده . وانت عارفه ايه ؟

نعمت : زيهم .

نجيب : ( ينهض ) عال . اقفلى بقى على كده . يتمطع ويمشي )

نعمت : رايح فين ؟

نجيب : رايح البس . الساعة تطلع كام دلوقت ؟

نعمت : أربعة وشوية .

نجيب : ياه . اربعة . أهو انت كده . يوم ماتكونى هنا لازم تضيعى النهار فى الكلام البايخ . قومى البسى من فضلك .

نعمت : الكلام البايخ . يا افندى يا بايخ يا فارغ يا أشلان . ( تمسك خناقه ) يا مفلس .

نجيب : ( بضيق وهو يخلص نفسه من يديها ) اوه بقى . بس يا نعمت امال . بس ما تمسكيش من الكرافاته . يوه . أنا فى عرض دين النبى ياهوه .

نعمت : تحرم ؟

نجيب : أحرم . ( تتركه فياخذ فى ترتيب هندامه ) قومى بقى البسى

نعمت : لما تدق النص ( الباب الخارجى يدق دقه واحدة )

نجيب : ( بسرعة ) أهى دقت نص .

نعمت : دا الباب يامغفل .

نجيب : مغفل ؟ أنا مغفل . الله يسامحك . انت ليه كده مؤذية ؟ مش حرام ؟ تمللى ( يشهق بالبكاء متصنعا ) تجرحى احساساتى ؟

نعمت : ( مقبلة نحوه ) بهزر .

نجيب : ( يبتسم فجاة ) وانا راخر .

الخادم : ( يدخل ) سيدى ( يقدم له ورقة ) وصل البيتة .

نجيب : وصل ايه ..؟ انا مش قابل لك ماحدش ابدا يقدم لى وصل غير فى اول الشهر ؟

الخادم : ماهو النهار ده أول الشهر يا سيدى البك .

نجيب : اول الشهر ازاى ؟ اول الشـــــهر يعنى الصبح . دلوقت العصر . خلاص . فات أول الشهر . ماجبوش الوصل الصبح ليه ؟ الحق عليهـم . روح رجعه . قول لهم الشهر الجاى ابقوا خـدوا بالكم . ( الخادم يذهب للخروج ) اسمع . وهات لى الجاكته والفرشة .

الخادم : حاضر . ( يخرج )

نجيب : ( نعمت ) وانت اتفضلى البسى قوام .

نعمت : احنا حنروح على فين ؟

نجيب : انت مالك ؟

نعمت : لا .. بس علشان ورايا مشوار لحد الخياطة الساعة خمسة ضرورى .

نجيب : نفوت ع الخياطة الاول ياستى .. بس قومى البسى ( ينهضها ويخرجها من الصـــــالون الى غرفـــة اليسار بلطف )

الخادم : ( يدخل حاملا الجاكته والفرشة . بخوف وتردد ) سيدى البك .

نجيب : نعم .

الخادم : ( بتردد وخجل ) انا .. حاكم بس .. يا سيدى البك .. انا

نجيب : دهده . مالك يا بدوى ؟

الخادم : ولا حاجه .. بس .. اذا كان ســـعادتك تدينى قرشين من الفلوس اللى ..

نجيب : فلوس ؟ آه .. أتاريك ماانتش واقف على

بعضك .. فلوس ؟ انت راخر حاتفتح المواضــــيع البايخة ؟ لا لا لا .

الخادم : سيدى البك عنده لى شهرين .

نجيب : دى مسألة تانية . لا لا لا يا بدوى . انت حاتخسر سمعتك عندى .. ايه اللى خلاك تقول فلوس النهارده . فلوسك متحوشه لك . وايه بقى ؟

الخادم : لا .. بس فكرتى ..

نجيب : فكره غلط .. هات الجاكتة هات (وهو يلبس) تعرفش ان زمان كان الخدامين بيخدموا بلاش ؟

الخادم : ( بصوت خافت ) زى دلوقت !

نجيب : انما لاحظ ان أسيادهم ماكانوش بينسوهم برده . امال . كانوا بيكتبوا لهم قبل ما يموتوا .

الخادم : حقيقى يابك ؟

نجيب : امال ايه . كل الوقفيات والتركات ماكانتش تخلى ابدا من الخدامين .. انما انهم ؟ الأمنا . المخلصين الهـــاودين . اللى مايلكوش كتير .. اللى ما يفتحوش المواضيع البايخة . اه . امال ( لحظة ) ناولنى الفرشة. ( الخادم يفرش ظهر سيده بالفرشة ) حط الكلام ده فى عقلك .

نعمت : ( من الخارج ) قول لى يا نجيب .

نجيب : افندم .

نعمت : ( داخلة ) بمناسبة الـ ٣٠٠ جنيه بتوعى ..

نجيب : بمناسبة الـــ ٣٠٠ جنيه بتوعك .. لــكن دا .. ما فيش أبدا مناسبة الـ ٣٠٠ جنيه بتوعك ..

نعمت : لا فيه .. دلوقت نشوف ( الخادم يخرج بالفرشة )

نجيب : الا انت ليه يانعمته مش مايزه ارد لك الـ

٣٠٠ جنيه بتوعك ؟
نعمت : عايزه
نجيب : لا .. ابدا .. اليوم اللى أرد لك فيه فلوسك هو اليوم اللى فيه حبنا يـ ..
نعمت ( بحدة ) حبنا ؟
نجيب : ( مستدركا ) صداقتنا . صداقتنا .
نعمت : مالها ؟
نجيب : يعنى بس تقل شوية .
نعمت : اخص عليك .. بقى يعنى صداقتنا دى مبنية بس ع الفلوس
نجيب : يعنى بالاختصار يهونوا عليك الـ ٢٠٠ جنيه بتوعك ..
نعمت : ( مصححة ) الـ ٣٠٠
نجيب : ( مستدركا ) الـ ٣٠٠ ايوه .. يهونوا فى سبيل الصداقة ؟
نعمت : معلوم
نجيب : يا سلام . دى صراحة ايه .. واخلاص ايه ؟ اما برافو . اهو انا دلوقت صحيح آمنت بالكلام اللى كنت بتقوليه . فلتحيى النهضة النسائية .. ولتحيى صداقة الرجل بالمرأة .
نعمت : علشان تعرف ان المرأة تقدر تكون صديقة مخلصة للرجل .
نجيب : الله .. وهو الرجل يقدر يلاقى صديقة بالمعنى غير المرأة . انهى صاحب والا صديق بس . ان فلست يكبش ويدينى الا اذا كان امرأة . انهى صديق قول لى بس .. ان احتجت والا ما احتجتش يدينى

اسورة والا جوز حلقان . هى المرأة . ابحث عن المرأة هى اللى تخرب بيتها وتبيع صيغتها علشاني . الله يخليكم لنا ويكتركم يا جنس لطيف يا خفافى .

نعمت : انتم حاتستفيدوا كتير من صداقتنا . بالك يا نجيب . بذمتي احنا نستحق يكون مركزنا زيكم تمام يا رجالة . امتى يكون مننا القضاة ، والمهندسين ، والمحامين .

نجيب : أى والله وآجب .. قضاة ومحامين وعسكر وضباط وخفرا و ...

نعمت : بتضحك ؟ طب بكره تشوف .

نجيب : أضحك ؟ أستغفر الله ... وحياتك بتكلم جد .. يا سلام يا نعمت لما تكونى انت محامى . ياه . بالشرف كنت أقتل واحد وأودى نفسى فى داهية علشان انت بس تدافعى عنى . ( نعمت تضحك مسرورة ) بتضحكى ؟ طب بكره تشوفى .. صوتك الرقيق الحلو ده لما أسمعه بيدافع عنى مش بالذمة يهون على السجن والشنق وكل شىء ؟

نعمت : صحيح يا نجيب ( يدها تعبث بشعره ) .

نجيب : لكن افرضى ان اتحكم على بالاعدام . مش تعيطى ؟

نعمت : ( بتأثر ) بس أعيط يا نجيب ؟

نجيب : كفايه . أنا عايز انهب ، كفايه أشوف دموعك اللى زى الفضة واعرف انك بتعيطى علشانى . يا سلام .. أبيع حياتى .

نعمت : بتحبنى قد ايه يا نجيب ؟

نجيب : ( برقة ) باحبك قد ايه ؟ بتسأليني باحبك قد ايه ؟ ( يدنو منها كثيرا وتدنو منه كأنما يستقبلان

بعضهما ولكن الباب يدق بشدة ) •
نعمت : ( الباب يدق فتصحو فجأة • وتبتعد نافرة ) آه لا .. لا .. صداقتنا .. قصدى صداقتنا .
نجيب : آه • ( ممتعضا ) صداقتنا • أيوه •
نعمت : ( بصوت لا يزال متغيرا مضطربا ) الباب •مين يا ترى ؟
نجيب : ( وهو ينظر لباب الغرفة ) المرة دى حا أدى دفع م المطلوب على طول •
الخادم : ( يدخل ) سيدى ••
نجيب : ( بسرعة ) ادى له نص ريال •
الخادم : ( محتجا ) دا أفندى كويس •
نجيب : ( بسرعة ) طب هات منه نص ريال •
الخادم : يا سيدى دا وكيل صاحب الملك •
نجيب : الوكيل ؟
نعمت : يوه •• ابقى حصلنى انت بقى ع الخياطة • ( ذاهبة ) استنى ( للخادم ) اسمع . قول له سيدى مش •••
هاشم : ( يطل برأسه من الباب الخارجى • ويكون باب الصالون الزجاجى الكبير مفتوحا ، فهو يرى من فى الصالون وعندما يطل يقول ) لا مؤاخذة يا نجيب بك •
نجيب : ( مرتبكا ) العفو • أهلا • اتفضل • يا هاشم افندى . (نعمت باحترام ) مع السلامة يا ست ( نعمت تخرج ) ( لهاشم ) اتفضل •
هاشم : أنا آسف أكون سببت مضايقة لسعادتك •
نجيب : لا أبدا • أبدا • يا سلام يا هاشم افندى • اتفضل ( يشير له الى الكرسى • يجلسان ) •
هاشم : ( لحظة ) طبعا حضرتك عارف الغرض اللى انا

جاى له دلوقت ..

نجيب : أيوه .. تقريبا .. مش مسألة الثلاث اقساط ؟

هاشم : الاربع أقساط .. مش بقوا أربعة بالشهر اللى فات ؟

نجيب : أيوه . أيوه . مضبوط . وانا والله مكسوف يا هاشم أفندى اللى ...

هاشم : اسمع يا نجيب بك . انت عايز الحق ؟

نجيب : ايه ؟ ان أنا يعنى ماليش حق ؟

هاشم : مش قصدى . بدى أقول ان الحقيقة ده مش الموضوع اللى أنا جاى له .

نجيب : ( بسرعة مندفعا ) مش الموضوع اللى انت جاى له .

هاشم : آه . وزياده على كده كمان . اقول لك ان احنا لو كنا رايحين نتفق ونتفاهم .. مش حانجيب من هنا ورايح أبدا سيرة الاربع اقساط دول .

نجيب : طيب . انما .. احنا رايحين نتفق ونتفاهم ؟

هاشم : دا أود ما على .

نجيب ( بعزيمة ) دا يجب .

هاشم : قبل ما ندخل فى الموضوع اقول لحضرتك ان بقى لى شهر ٣٠ يوم وانا بأوضب فى المشروع اللى حانتفاهم فيه دلوقت .

نجيب : يا سلام .

هاشم : امال . اهو من يوم ما جيت لك زى النهارده فى اول الشهر اللى فات وقلت لى حكاية الزوادة والـ ٢٥ جنيه وتغيير الوصولات .. واخد بال سعادتك .. من يومها وانا واخد بالى طيب من سعادتك . تلاقينى دلوقت

يا نجيب بك عارفك وعارف احوالك واطوارك واخبارك بالضبط .
نجيب : احوالى واخبارى واطوارى بالضبط . دا شيء يوغوش .
هاشم : بالعكس . دا كله فى صالحك .
نجيب : ازاى بقى ؟
هاشم : آه . بس ارجو حضرتك تسمح لى اتكلم معاك بحرية تامة لمدة ٥ دقايق ان كنت عايز صحيح نتفق ونتفاهم تسمح يا نجيب بك اتكلم بحريتى ولو فيها ...
نجيب : لا اتفضل واكتر من حريتك . بس المرك نتفق ونتفاهم .
هاشم : ان شاء الله . بقى .. ان ما كانوش غشونى فحضرتك تبقى ابن المرحوم فؤاد باشا حلمى . عمرك ٢٨ سنة . شاب ظريف . لطيف . خفيف .
نجيب : العفو يا افندم .
هاشم : ساكن فى شقة ناظك مفروشة موبيليا آخر موده ..
نجيب : العفو يا افندم .
هاشم : تلبس لبس فى غاية الشيك والقيافة .
نجيب : العفو يا سيدى .
هاشم : انما بقى يا امير ..
نجيب : هه ؟
هاشم : لا ايجار الشقة الناظك ولا حق الموبيليا المودة ولا ثمن الملبوسات الشيك هـ ( يغمز بعينه )
نجيب : ( يبلع ريقه ) ما هو .. ع الحساب .. كله .

هاشم : مفهوم .. مفهوم .. ما تآخذنيش لغاية هنا
.. حدش غشنى ؟
نجيب : لا
هاشم : اكمل .. بحريتى
نجيب : طيب .
هاشم : بالاختصار كده . انت كويس فى كل شيء .
بس يا خسارتك فى قلة دول ( يشير للفلوس ) من مدة
سنتين وانت غارق فى الدين . وان كنت دلوقت
بتستلف ولاقى اللى بيسلف . لكن وايش بعد السلف ؟

نجيب : دهده . انا بقول لك افتح لى بختى ؟ اما
مجيبه ..

هاشم : اسمع يا بك . الحاصل من ده كله انك .
ما تآخذنيش فى حالة افلاس . وان ده هو سبب حزنك
وهمك وتعاستك .

نجيب : تعاستى ؟ .. لا فى دى غشوك .

هاشم : أبدا .. انا عارف طيب .. انت تعيس
قوى . واذا كنت رايح تستمر على الحاله دى ..

نجيب : يا سيدى . انا ..
هاشم : بقول لحضرتك اذا كنت حا تستمر على الحالة
دى . مصيرك يوم تقع فى ايدين المرابية الفايظجية
يفترسوك .. ما تآخذنيش انا على حريتى ..

نجيب : حريتك بقى .. وبعدين يعنى ؟

هاشم : وبعدين .. تحب تخش معايه فى شغله ؟
نجيب : لكن
هاشم : تحب ؟
نجيب : انى اخش معاك فى شغلة ؟
هاشم : آه .

نجيب : شغله زى ايه يعنى ؟
هاشم : عايز اأسس شركة .. معنونة باسمك . شركة رأس مالها ٢٠ الف جنيه .
نجيب : ٢٠ الف جنيه ؟ ( يضحك )
هاشم : لا . ما تخافشي . انا على اجيب الفلوس .
نجيب : ايوه . عملت طيب اللى مارتكنتش على فى دى .
هاشم : وانت بقى عليك تجيب الشباب والهمة .. والامانة والاستقامة .. هه ؟
نجيب : بس ؟
هاشم : بس .
نجيب : ( باهتمام ) اسمع يا .. يظهر انها شغلة مش بطالة . بس .. وضح شوية كمان اعمل معروف الا أنا لسه مش داخل عقلى الكلام ..
هاشم : من جهتى انا .. انا مش حايكون لى شأن كلية فى الموضوع . انت حايكون لك شريك حا اعينه لك دلوقت .
نجيب : ( بجد واهتمام ) دا كويس .. انما .. انا .. انا حا اشتغل ايه .. ؟ نوع العمل بتاعى ايه ؟
هاشم : مفيش عمل .. انت مش حا تشتغل حاجة أبدا ..
نجيب : ( بدهشة ) ايه .. ازاى ؟ آه .. يعنى الشريك هو اللى عليه كل الشغل ؟
هاشم : ولا هو راخر .. مش حا يشتغل حاجة ابدا.
نجيب : اما شىء ببرجل . الشركة يعنى حاتمشى لوحدها كده ؟ شركة اوتوماتيك ؟
هاشم : آه وحا تكون ماشية كويس قوى زى الساعه ..

نجيب : شيء لطيف خالص .

هاشــــم : أمال .. ثم انك حترتبط انت والشريك بمقتضى عقد لمدة غير محدودة .. عقد رسمى أمام موظف مختص . والعقد يسجل . امال .

نجيب : شيء جميل .

هاشم : تعرف بقى العقد دا اسمه ايه ؟

نجيب : لأ . اسمه ايه ؟

هاشم : اسمه عقد ..

نجيب : ( بصبر نافذ ) هه .. انطق

هاشم : عقد زواج .

نجيب : ايوه قول كده م الصبح .. انا راخر بقول يا ترى الشركة اللى تمشى لوحدها دى تبقى ايه . طيب و .. الشريك ؟

هاشم : صاحبة العمارة .

نجيب : انهى عماره ؟

هاشم : دى . اللى انت فيها .. ما هو صاحبها القديم محمود بك لمى كتبها خلاص لبنته الوحيدة .. واصبحت هى دلوقت صاحبة الملك .

نجيب : والله كويس .. بقى دا يا سيدى المشروع؟

هاشم : آه . ازيك بقى فيه ؟

نجيب : ( ناهضا ) بقى اسمع .. تأكد انهم غشوك. ان كانوا قالوا لك ان انا للبيع

هاشم : بس ما تزعلش .

نجيب : انا زعلت ؟

هاشم : ما ترفضش كده بالعجل .

نجيب : انا رفضت ؟

هاشم : شوف يا نجيب بك .. ما تبصلبش كده .. اقعد دقيقة واحدة ارجوك . بقى .. الحقيقة يظهــر

انك مش مصدق المسالة دى . لك حق . شيء يمخول. واحد تقريبا ما تعرفوش الا بصفة معينة . يجيلك من الباب للطاق كده ويقدم لك عروسه و ٢٠ الف جنيه كأنه بيقدم لك سيجارة . وطبعا معذور ان افتكرتنى بهزر . والا سكران. جاى اتسلى عليك . ماتآخذنيش.

نجيب : اسمع يا هاشم افنــدى . انت من زمان بتشتغل فى المسائل دى ؟

هاشم : ( بتجهم ) انهى مسائل ؟

نجيب : المسائل الاجتماعية دى .. اللى كانت زمان من اختصاص الخاطبة ..

هاشم : ( بغضب قليل ) يعنى قصــد حضرتك ايه بقى ؟

نجيب : لا . ولا حاجه لا سمح الله . بس عايز اعرف .. انت بتكلم فى الموضوع ده بالاصالة عن نفسك ؟

هاشم : بالاصالة ، وبالنيابة .. اطمئن .. ماتعرفش ان من مدة شهر دلوقت فيه ناس مستلطفاك ؟ امال ايه؟ امال يعنى ما حدش طالبك ليه بالشهر اللى فات ؟

نجيب : يا سيدى العفو .. دى تعطفات كبيرة قوى من الناس دول ( ينهض ) اشكرهم بالنيابة .

هاشم : ( يجلسه ) أقعد كمان دقيقه .. ارجوك .. انت خايف من الجواز ليه ؟ فاكرها تلزيقه ؟

نجيب : ابدا يا سيدى .. والنبى ( ينهض )

هاشم : ( يجلسه ) دا انت لما تشوفها . صاحبــة البيت الجديدة دى . يا سلام .. انا برده غلطان اللى كلمتك عنها الاول ( باهتمام ) اسمع . من سوء الحظ انها رايحه الليلة قليوب . هى وابوها . فاحسن طريقة تروح لابوها بحجة الاستعلام عن صاحب الملك الحقيقى

والا بأى حجه تانيه ..

نجيب : وليه يعنى ؟ .. انا .. يا سـيدى اعفينى اعمل معروف .

هاشم : بس انت خايف من الجواز ليه ؟

نجيب : ارجوك تفضنا من الموضوع ده ؟

هاشم : جرى ايه فى الدنيا يا عالم . ان كان بنات والا شبان مش قابلين السيرة دى .. يانجيب بك ..

نجيب : يا هاشم افندى. انا مستعد تنذرنى بالاخلا. تبيع الموبيليا . الملبوسات . كل شيء . الا المشروع ده.

هاشم : شيء عجيب .. طيب . تخلاص . خلاص . ما تزعلش .

نجيب : مش زعلان أبدا .. بس اصلى مبسوط انا كده بحالتى دى .

هاشم : حالتك دى ؟ والله حالتك دى ماتبسطش . ما تآخذنيش . شوف الشقة ازاى هس . عليهـا الكآبة .. مافيهاش الجنس اللطيف ينورها .

نجيب : لا ياخويا . الجنس اللطيف موجود بكثرة البركة فى الصداقة والسفور والنهضة .

هاشم : بقى يعنى زمان ايام ما كانت البنت محبوسة فى البيت كان الف من يطلبها . ودلوقت بقى لما خرجت وعاشرتكم وعاشرتوها قلتم وايه فايدة الجواز . انتـم على رأى المثل . امنع عنه تذله . ( ناهضا ) نهايته . مش حاتروح قليوب تقابل محمود بك ؟

نجيب : لا والله مشغول سامحنى ما اقدرش .

هاشم : ما تيجى بكره .

نجيب : لا

هاشم : تعال بعده .

نجيب : ( بملل ) يا سيدى لأ . اعمل معروف . ايه.

هاشم : طب خلاص .. خلاص .. خلاص .. سلام عليكم .

نجيب : سلام ورحمة الله وبركاته ( يفتح له باب الشقة الخارجى ) .

هاشم : ( وهو بالعتبة ) الله . اهى نازله اهى . ليلى هانم . ( مناديا ) تعالى . اتفضلى فى كلمة .

( ليلى بلبس الخروج الحديث تظهر على عتبة الشقة )

اتفضلى ( مشيرا لنجيب ) دا نجيب بك حلمى . الساكن اللى ما طالبنهش الشهر اللى فات . ( لنجيب) الست المالكة صاحبة العمارة . ( الى ليلى ) عايز يتفق مع حضرتك على مسألة الاقساط المتأخرة .. اسمحوا لى بدقيقة واحدة أجيب الوصولات من تحت من مكتبى ( يخرج )

نجيب : ( بلطف ولباقة ) اتفضلى استريحى فى الصالون عبال الوكيل ما يرجع ( تدخل الصالون . نجيب يقدم لها كرسيا للجلوس ) .

ليلى : لا . مش ضرورى . مرسى . ( تظل واقفة ونجيب واقف ايضا ) انا عايزة اسأل سؤال يا بك.

نجيب : انا تحت الامر .

ليلى : الوكيل ده . جالك النهارده ليه ؟

نجيب : هه .. جالى ليه ؟ .. طبعا علشان مسألة الوصولات المتأخرة .

ليلى : لا . ابدا .. انا ملاحظة على الوكيل ده من جمعتين دلوقت حاجات غريبة. كلمنى بصراحة ارجوك. قال لك ايه ؟

نجيب : ( مرتبكا ) قال لى ايه .. بس ..

ليلى : قول بصراحه .. ومع ذلك أنا اقدر أعرف هو جالك ليه .. وقال لك ايه .

نجيب : تقدرى تعرفى .. طيب خلاص .

ليلى : لكن كمان عايزه أعرف انت قلت له ايه ؟

نجيب : ( مرتبكا ) قلت له ( لنفسه ) حقى الا كده .

ليلى : طيب قول لى رايك كان ايه ؟

نجيب : رايى . زى رآيك تمام .

ليلى : يعنى الرفض ؟

نجيب : ( مبغوتا ) الرفض ؟

ليلى : بالتأكيد .

نجيب : ( بدهشة ) دا رايك ؟

ليلى : آه . طبعا .

نجيب : ( بيأس ) ليه بقى ؟

ليلى : امال انت رايك كان ايه ؟

نجيب : ( يباغت ) كان ( يهرش راسه ) كده . برده.

ليلى : طيب خلاص .. كويس قوى .. دا اللى أنا عايزاه . بونجور . ( تتحرك للباب )

نجيب : ( بتأثر ) بس .. كلمة .. يا .. ست .. ( تقف ) اسمحي لى أنا كمان أسألك سؤال ؟

ليلى : اتفضل .

نجيب : حضرتك رفضت ليه .. ايه الاسباب ؟

ليلى : الاسباب .. ان مافيش لازمة ابدا كونى أقيد نفسى برباط زى ده .. احنا دلوقت يا ستات نقدر نكلم الرجالة ونجالسهم ونكون اصدقاء . فايه لزوم الجواز بقى .. حبس حرية ؟

نجيب : آه .. معلوم .

ليلى : طيب خلينى اسالك انا روخره عن الاسباب

بتاعتك دى ..

نجيب : والله برده .. زيك تمام .. قلت فى عقلى .. الدنيا بقت حرية ونهضة . والجنس اللطيف أهو بقى مننا وعلينـــا . الجـواز ده كان زمان أيام ما كان الجنس اللطيف لسه متأخر . ومحبوس فى البيت .. فكان علشان ما نقابله مانلاقيش غير طريقة واحدة .. الجواز .. لكن حيث دلوقت المواصلات بقت سهلة . انتهينا ومافيش لزوم لحبس الحرية .

ليلى : انا مبسوطة قوى من افكارك دى .

نجيب : العفو .

ليلى : واكون مبسوطة كمان لو تكون أصدقاء .

نجيب : أنا أتشرف وأكون سعيد .

ليلى : مرسى . شوف الوكيل اتأخر ازاى . بالتأكيد هو قاصد . دا مكار .

نجيب : دا ظريف .

ليلى : ظريف .. انما ..

نجيب : انما انت يا صديقتى من غير شــك اظرف والطف ماشفت .

ليلى : مرسى .. اسمح لى انا بقى ( تمد يدها ) ورايا مشوار علشان الليلة رايحين قليوب ..

نجيب : أيوه . بمناسبة قليوب . الوكيل كان عزمنى .. ولو ان ما معهش توكيل ، ان آجى اقابل محمود بك فتسمحى انى آجى ؟

ليلى : فى قليوب ؟

نجيب : أيوه .

ليلى : اتفضل .. اكون مبسوطة خالص .

نجيب : ( بفرح ) دا أنا اللى أكون .. ( صوت نمت فجاة )

نعمت : ( من خارج الباب الخارجي للشقة ) بدوى .. بدوى .

نجيب : ( يلتفت خلفه فيرى نعمت داخـلة فيرتبك ويقف صامتا . نعمت تدخل وكل أفكارها متجهة الى ليلى . نجيب يلحظ ذلك فيشـــتد ارتباكه ويأخذ فى التقهقر والابتعاد كلما اخذت نعمت فى الاقتراب من ليلى. ليلى تلتفت جيدا نحو نعمت ، ونعمت متجهة نحوها . تقفان تحملقان احداهما فى الاخرى . فى أثناء ذلك يكون نجيب قد انسحب بهدوء من الغرفة دون أن يشعر به أحد . ليلى تجاه نعمت محملقتين )

نعمت : ليلى ؟!

ليلى : نعمت ؟!

نعمت : ( بجفاء ) انت هنا بتعملى ايه ؟

ليلى : ( ببرود ) بتسالى ليه ؟

نعمت : ( بسخرية وغيظ ) أظن انت فاكرة دا راخر سامى .

ليلى : ( باضطراب ) سامى مين ؟

نعمت : سامى مين ؟ سامى جوزى !

ليلى : اسمعى يا نعمت . الكلام اللى بتقوليه ده عيب وما يصحش انك تقوليه .. أنا واحدة متربية . وانت كمان متربية . وانت ولو انك زعلانة منى ما أعرفش ليه ، لكن أنا برده صاحبتك .

نعمت : صاحبتى ؟ اذا كنتى صاحبتى صـــحيح ماكنتيش تهدمى سعادتى .

ليلى : انا هدمت سعادتك ؟

نعمت : ماكنتيش بتحبى سامى ؟

ليلى : أبدا .

نعمت : سامى ما كانش بيحبك ؟

ليلى : دا شىء تانى .. اذا كان هو حبنى .. دا مش ذنبى . ومع ذلك تكونى انت السبب يا نعمت .

نعمت : انا السبب ؟

ليلى : معلوم . مين اللى خلا جوزك يبان على . مش انت يا نعمت ؟ انا مش كنت مكسوفة ومش راضية وانت تجرينى من ايدى وتقولى لى : يا شـــيخة اتمدنى . واترقى . دى المودة والنهضة والسفور . بذمتك مش دى الحقيقة ؟

نعمت : اذا كان جه فى بالى ان حايحصل كده ماكنتش خليت سامى يكلم جنس واحده .

ليلى : طب وانا يا اختى بس ، الحق على فى ايه ؟ دا لو كنت تعرفى انا بقيت أقول له ايه عليك ؟ ياما قلت له ووبخته ونصحته . وهو يقول لى : انا مش قاصـــد اخون مراتى . لكن دى عواطف ، شىء غصب عنى . لما قال كده يا نعمت . أعمل ايه انا ؟ آخر ما عملته انى خدت عمتى وعزلت من العباسية كلها .

نعمت : ( بشك ) بقى انت كنت عزلت علشان كده ؟

ليلى : ( باضطراب ) أمال علشـــــان ايه ..؟ وبرده تجيبى الحق على انا يا نعمت .. مش والنبى الحق عليك انت ؟ على كل حال .. مش سامى جوزك دلوقت عقل وماشى كويس ؟

نعمت : عقل ؟ .. انا عارفه ؟ .. بتقولى لى ..

ليلى : ازاى ؟

نعمت : مش بقى لى يطلع ٤ اشهر سايباه .

ليلى : سايباه ازاى ؟

نعمت : سبت له البيت وخرجت لغاية النهارده ،

لا رجعت له ولا شفته ولا عايزه أشوفه . ازاى أقعد واعيش مع راجل ما بيحبنيش .

ليلى : لا . ما لكيش حق يا نعمت أبدا . مين قال لك انه ما بيحبكيش ؟ مش هم الرجالة طبعهم كده . كل ما يشوفوا واحدة يتهيأ لهم انهم بيحبوها . مين يعرف ، هلبت جوزك دلوقت ما يكون ندمان وزعلان عليك

نعمت : لا .. فضك

ليلى : انصحك انك تروحى لجوزك . أرجوك .

نعمت : مستحيل . مستحيل الخاين ده .

ليلى : ما هو انت الحق عليك . انت السبب ..

نعمت : ولو . مستحيل . سيبنا بقى من الموضوع ده . قولى لى .. انت تعرفى نجيب ؟

ليلى : من مدة خمس دقائق بس .. ( تتلفت حولها بدهشة ) الله ، فين هوه ، مش ياختى كان هنا دلوقت ؟

نعمت : ( ملتفتة حولها أيضا ) آه .. نجيب .. نجيب ، ( نجيب يطل برأسه من خلف باب اليسار . )

نجيب : أفندم .

نعمت : ( تهرول نحوه وتسحبه ) تعال . انت كنت زايغ فين ؟ ( تسحبه للمسرح بكرافتته من كرافاتاته )

ليلى : تضحك لهذا المنظر .

نجيب : ( بصوت خافت لنعمت ) مش كده . مش قدامها .. أمال إنا هربان ليه ؟ الله .. بس ( يخلص كرافاتته من يدها ولكنها تعود فتمسكها بقوة . ليلى تضحك ) .

يا سلام . اعملى معروف .. انا دخت .. دبت .. بس .. يا ..

**ستار**

# الفصل الرابع من
# أوبريت "على بابا"

**( لم تنشر )**

( مغارة المنصر من الداخل ، بها صناديق عليها حراير لماعة ومزركشات وفضية وذهب وجواهر .. الخ . الخ

عند فتح الستار يكون المسرح خاليـــا ويظل كذلك لحظة ، ثم يسمع صوت قاسم من الخارج . )

قاسم : ( من الخارج ) افتح يا سمسم .

( فى هذه اللحظة تدور الصخرة حول نفسها فتظهر فتحة يدخل منها قاسم ثم تقفل وراءه . قاسم يدخل بتحفظ واحتراس . يرسل نظره فى كل جهة . موسيقى من أول المنظر ) .

قاسم : والله برده على ماكدبش ( ينظر فى انحـاء المغارة ) بس على شرط ما يكبسوش .. حد من اياهم هنـــا .. ( يتنحنح ) احم . احم . احم . لا مفيش خوف . الحمد لله . ( يتقدم نحو الصناديق ويفتحها ) الله ، الله ، الله . يا .. صلاة النبى احسن . جواهر ، جواهر . ( يفتح صندوقا آخر يا .. يا .. يا .. يا.. آه يانى آه يانى على دى الاوانى . (يفتح صندوقا آخر). اش .. دا ايه .؟ دهب ، دهب . ايه يا خويا ده كله ؟ دا اللى ياخذ له صندوق من ده عمره ما هو شـايف الفقر ، لا دنيا ولا آخره . ( ينظر للحـــرير ) وكمان حرير ، واشى بالقصب ، ومزركشات . لا . لا . انا

حا اتهوس .. دهب وجواهر على قفا من يشيل .. لكن بس فين هو بقا القفا اللى حايشيل دا كله ؟ ايه العمل ؟ ( يذهب لصندوق الجواهر ويتناول عقدا . ثم يتركه ويذهب لصندوق آخر وهكذا ) آخد ايه ولا ايه آنا خلاص يا عالم حا يحصل لى التماس .. ( يرجع لصندوق الجواهر ) . أحسن طريقة آخد النهارده الجواهر وكل ما خف وغلا . وان شاء الله كل شهر.. كل شهر ازاى ؟ .. كل جمعه . كل جمعه ايه ؟ كل يوم .. يوماتى على الله آجي وأحول اللى أقدر عليه ( يملأ جيوبه جواهر ) بكره باذن المولى أجيب معايه الغلقان والزكايب والقفف والزنابيل والركايب وحصانين . يالله بنا . الوقت راح ، الا زمان اسيادنا جايين ودول ناس ارزال ( يضع الجواهر فى عمته ) ما يصحش للاشراف اللى زينا الاخد والعطا وياهم .. ( جيوبه وعمته تنتفخ وتمتلىء ) مفيش جيب كمان هنا والا هنـا ؟ خلاص مفيش منفس ؟ بزيادة النهارده كده ، بكره وبعده نبقى نتجدعن . وأنا خاسس عليه ايه ؟ غير كونى آجي واقول افتح يا .. هه ؟ افتح يا .. يا .. اللهم صلى على سيدنا محمد .. دهده .. لا مش ممكن أبدا .. افتح يا .. يا ايه ؟ ياحاجه فاكرها .. دا كلام ايه .. ؟ بس الكلمة تايهة شوية من بالى .. افتح يا .. يا .. ياخبر اسود .. الكلمة نسيتها .. افتح يا .. ايه ؟ فى عرضك يا باب .. ( يتذكر ) ايوه . ايوه . يارب . آه ، دا كان اسم حب .. افتح يا دره .. افتح يا عدس . لا . افتح يا قمح . يا غلة . وبعدين ؟ اسم حب أنا فاكر كويس . ( بضيق ) افتح يا جبهـان . يا مستكة . يا حمص . يالب . يا سودانى . يا فول . يا لوز . يا ترمس . يا مقيلى . ( يذهب الى الصخرة ) ما تفتح بقا ياباب ، اعمل معروف . يخلص مين بس انى اتحبس

هنا زى الفار لغاية ما يجوا يمسكونى . ياهو . آه . افتح . دهده ! ما تفتح بقا يا باب يخرب بيت شغلك . اف . يابوى تعالى لى . ( ينصت ) هه .؟ حس خيل بره ؟! المنصر ماجه . رحت بلاش يا قاسم . ( موسيقى الصخرة ) آى . آه . جم . ( يرتجف ويجرى من أول المكان لآخره ، شمالا ويمينا باحثا عن مخبأ ، ثم يقع خلف صندوق كبير ) .

شندهار : ( من الخارج ) افتح يا سمسم !!

قاسم : ( من وراء الصندوق ) ايوه سمسم .. اخص على غباوتى . ( يفتح باب الصخرة ويدخل شندهار وزريق والحرامية )

لحن

| | |
|---|---|
| اكل العش عايز له رجـال | والغنى ما يحـوزوش نايم |
| منصرنا دايمـا شـغال | ليل ونهار تدخل بغنـايم |
| الفقير هـو البطـال | اللى ملوش صـنعه ولايم |
| احنا الكل ولاد أبطـال | وابن الـوز تملى عايم |
| أوعى يغـويك الضـلال | والابليس على نفسـك حايم |
| اللى عنـدنا رزق حـلال | دالمـال المبـروك دايم |

شندهار : يازريق .

زريق : نعم .

شندهار : بقى انت عارف الاصول بتاعتنا : أن عددنا دايما لازم يكون أربعين . وأنا كنت وصيتك تشوف لنا واحد بدل ..

زريق : آه ، بدل المسكين ابو سنبل اللى أعدموه امبارح فى ساحه المدينة .

شندهار : ساحة المجد والشرف والفخار . ( الكل تعظيم ) . هه ؟ لقيت لنا الاربعين ده ؟

زريق : تقريبا .. واحد دلني على جدع ابن حلال ، مدوخ عساكر بغداد . وموريهم اللضا ..
شندهار : أيوه .
زريق : لأ .. اطمئن . النهارد ده باذن الله يكون المنصر كامل العدد .
شندهار : عال ، ونعم بيك يازريق . ( يصافحه )
الجميع : ونعم بك يازريق ..
قاسم : ( من وراء الصندوق ) زريق ؟ مش دا اللى كان أصله صبيي وفسد ؟ ( يعطس )
شندهار : ( لزريق ) يرحمكم الله .
زريق : مش أنا اللى عطست ياريس
الجميع : ولا انا . ولا انا . ولا انا .
شندهار : هه ؟ أمال مين ؟ فيه حد غيركم ؟ فيه حد غريب هنا ، والا ايه ؟ ( يتلفت فى أنحاء المغارة . الجميع يتلفتون ويبحثون ) . فتشوا .
مسرور : ( يعثر على قاسم وراء الصندوق ) آه . امسك . ( يمسك قاسم ويجره بينما شندهار وزريق يلتفتان فجأة ) .
قاسم : ( بخوف ـ صارخا ) مش انا ياسى .. ياسى الحرامى . فى عرضك ياسى الحرامى .
زريق : ( على حدة ) دا مين ؟ قاسم اللى كنت عنده زمان ؟
شندهار : ( بشدة وغلظة ووحشية ) بتعمل ايه هنا يا ملعون ؟.. دخلت ازاى ؟
قاسم : ( مرتجفا رعبا ) ولا حاجة . معدى ساعة ضهرية لقيت الباب مفتوح قلت أخش أقيل واطلع .
شندهار : كداب . بابنا مستحيل يكون مفتوح ..

بابنا بيتقفل لواحده يا مجرم . وايه جيوبك دى ، مالها منتفخة كده ؟. فتشوه . ( اللصوص يفتشونه )

مسرور : ( يخرج الجواهر ) جواهرنا .

شندهار : طيب قلنــــا انك دخلت تقيل ، ودول واخدهم ليه ؟

قاسم : ( برعب وحيرة ) دول واخدهم .. واخدهم عينة بس ، افرج عليهم الجماعة .. وأر .. وارجعهم تانى .

شندهار : واخدهم عينه ؟ بقا اسمع . انت عرفت سرنا ، ودخلت هنا ودا مالوش عندنا غير جزا واحد ..

قاسم : واحد ؟.. ومن غير مؤاخده هو ايه ؟

شندهار : ( بشدة ) الموت !

الجميع : ( بشدة ) الموت .

قاسم : يا خبر اسود . ( بخوف يبكى ) الموت حته واحـــــده كده ؟ فى عرضك ياسى المنصر . آدى ايديك ( يبوس يديه ) معلهش النوبة . تبت وحرمت وحيــاة شنبك ، ياسى الشيخ . لو كنت اعرف ان فيها موت ما كنت عتبتها ابدا . هه . وآدى رجلك ( يبـــوس رجله )

شندهار : ( لا يجيب . بل يخرج سيفه القصــــير المقوس . ) استعد . قدامك دقيقة ونص .

قاسم : ( يبكى ) آى .. يانى . رحت فى شربةمايه. دقيقة ونص ازاى ؟ يا مولانا .. بعد دقيقة ونص اموت؟ بعد دقيقة ونص ابقى مفيش ؟ خففوا الحكم . الرأفة ياهو . استأنف .

شندهار : ( يرفع سيفه ليضرب ـ بغلظة ) خلاص..

قاسم : ( يرتمى بوجهه الى الارض بسرعة ) اشهد الا اله الا الله .

شندهار : ( يضع السيف فى جرابه ) من حق . جات لى فكرة .. زريق ( زريق يكون بعيدا كى لا يرى قاسم وهو يقتل . )

زريق : نعم ياريس ؟

شندهار : بقا انت تعـرف يا زريق انى غلبت أدور لك على طريقة لجل تقتل مرة ـ حاكم انت كويس فى كله ، بس يا خسارتك ، ايدك مش واخده على القتل. بالك انت متى ما قتلت مره وعنيك شـافت الدم فى الحال ايدك تمشى وتدرى . وآدى الفرصة جت .. انت اللى حاتقتل لنا بايدك المجرم ده .

زريق : ( برعب ) انا ؟

شندهار : ايوه ، لجل تتمرن ..

قاسم : ( برعب : على حدة ) يتمرن على رقبتى ؟ يانى ..

شندهار : يالله . آدى احنا سايبينه لك . اشتغل . احنا داخلين الدهليز ده نقسم الايراد . وحانرجع نلاقى كل شيء انتهى . هه ؟

زريق : ما تخفش . مالكوش الا اقطعه لكم اربع تربع واطلع لكم فشته بعفشته ببيت الكلاوى .

قاسم : وانا خروف العيد يا ابن الكلب ..

شندهار : وتبقى ترمى جثته فى البير .

زريق : ايوه عارف . هنا ( يشير للجهة اليمنى ).

شندهار : بس تبقى تقلعه هدومه . وبكره ان شاء الله تروح ترميها على ابواب المدينة لجل آثاره تختفى.

قاسم : ( على حدة ) ان شاء الله انت تنخفى .

زريق : مفهوم .

شندهار : هه . شد حيلك انت بقا ورينا همتك .

يالله احنا يا اخوان بنا لتقسيم الغنايم .

الجميع : لتقسيم الغنايم . ( يخرج الجميع ما عدا زريق وقاسم . )

قاسم : ( ينهض بسرعة ) أهم انخفـــوا .. زريق .. حبيبى .. يا ابنى .. يا اخويا يا زريق.. واحشنى وحياة النبى يا روحى يا زريق .

زريق : ( بجد ) هو ايه ؟ ايه ده ؟ جرى ايه ؟

قاسم : ما احنا عارفين بعضـــنا يا حبيبى . انت زريق حبيبى القديم وانا قاسم سيدك الـ ..

زريق : اللى طردنى بالشلوط ورمالى هـــدومى فى الحارة علشان بلحتين ادتهم لى مراتك يا ندل .

قاسم : احنا حنعيد القديم ليـــه يا زريق يا خويا ؟ دا شيء بقاله زمان

زريق : صدقت . احنا لنا الحاضر .. (يستل سيفه)

قاسم : هنه .. ايه ده ؟ انت ناوى جد ؟

زريق : اه ، ناوى جد . امال ناوى لعب ؟

قاسم : ( متباكيا ) مش ممكن يا زريق .. بقا انت حاتموتنى بصحيح ؟

زريق : لا ، حا اموتك كده وكـــده . ( بشدة ) انت مش سامع يا شيخ انت بودنك أمر الريس ؟ .. حا خالف ازاى ؟ ( بشدة ) حضر رقبتك .

قاسم : ( يبكى بصوت مخنوق ويركـــع ) زريق . عزيزى وحبيبى .. يا زر .. يق .. سقت عليـــك النبى . طب لجل خاطر مراتى الطيبة اللى كانت بتديك البلح .

زريق : ما هو دا لجل خاطرها .. انى حا اريحهـــا منك .. دا موتك يعمر بيوت .. دا اللى يدبحك تتكتب له حسنة .

قاسم : طب اديك انا حسنة وسيبنى .

زريق : حضر رقبتك امال . ( يفكر قليلا ) طب اسمع انت عايز تعيش ؟

قاسم : ودى عايزه سؤال يا زريق يا ابنى ؟

زريق : ( كأنه يكلم نفسه ) لكن انت لازم تموت .. لازم تكون ميت .

قاسم : ( بخوف ) وبعدين بقا .. ؟

زريق : ( مستمرا كأنما يكلم نفسه ويفكر ) ان كان فيه طريقه تكون بها ميت ولا انتش ميت .

قاسم : ميت ولا انتش ميت ؟ ( ينظر لزريق محملقا بارتياب ) سلامة عقلك يا زريق يا خويا .

زريق : ( مستمرا ) تكون ميت فى نظر الناس كلهـــا وحتى فى نظرى ونظرك ...

قاسم : ( بفرح ) ايوه يسلم نظرك .. مش بقى اكـون حي والسلام آكل واشرب وعايش ؟ خلاص ! انا مالى ومال نظرك ونظر الناس ؟

زريق : ( ينتهى من تفكيره ويلتفت الى قاسم بجـــد واهتمام ) اسمع بقا . انت عايز تعيش ؟

قاسم : آه .

زريق : مفيش غير طريقه واحده : من النهارده ، من دلوقت مفيش واحـد اسمه قاسم . خلاص . مات واندفن فاهم ؟

قاسم : هيه ..

زريق : دلوقت خد ( يخرج له خنجرا من حـزامه ) احلف لى بالله على هذا الخنجر انك تكون فى نظر الناس كلها ميت ، طول ما فيه حرامى واحـــد من المنصر ده عايش . يالله احلف .

قاسم : لكن ! !
زريق : حاتلكن .. تموت !
قاسم : لا ، لا · احلف · احلف (يحلف على الخنجر)

زريق : اسمع كمان . يكون فى معلومك ان خطر لك يوم انك ترجع فى يمينك ف ( يهز له الخنجر ) مفيش غير ده وشرف راس ابوك . آه يعنى اعمل حسابك .. اقل كلمة ولا اقل حركة يتعرف منها انك حى يكون عليها ضياع أجلك جد .. اديني بوصيك

قاسم : ماتخافشى . بس .. انا مش فاهم لسه .. انا ميت دلوقت ؟ هه ؟
زريق : آه
قاسم : ازاى بقا ؟
زريق : اقول لك : قاسم مات خلاص
قاسم : وانا مين امال ؟
زريق : انت حرامى وياانا .. بقا احنا ناقصنا واحد يكمل الاربعين . فأديك انت اهو . ودلوقت أقدمك الريس انك الحرامى الاربعين اللى حاتكمل العدد

قاسم : حرامى ؟ انا السيد المحترم والتاجر الشهير ، حرامى ؟
زريق : مفيش فرق كبير بين الاثنين
قاسم : لكن ..
زريق : حاتلكن .. تموت
قاسم : لا ، لا ، لا . حرامى ، حرامى . لكن ..

زريق : حاتلكن ليه ؟ انت يعنى عايزنى اعمل لك ايه أكتر من كده ؟ آخدك اوصلك راكب التختروان بالعبيد والطبل لحد ماتدخل بيتكم واقول لك شرفت وانست وابقى كتر من الزيارات ؟

قاسم : آه ، ادى انت فاهم الواجب أهوه

زريق : بقا التخريف بتاعك ده مانش عايزه. والحكاية كلمتين ، تطاوعنى كان بها . ما انتش عايز تطاوع قول لى وانا انهى لك أجلك . وريحنـــى ماتطلع ليش روحى . حرامى ولا تموت ؟

قاسم : لا .. حرامى .. حرامى .. حرامى

زريق : ايوه كده . احمد ربك اللى انت لسه عايش. يالله قز بقا اقعد على الصندوق ده

قاسم : ليه ؟

زريق : لجل نقلب لك وشك (يخرج من الصنـدوق موس وفوطة . )

قاسم : تقلب لى وشى ؟

زريق : ( يلبســه الفوطه ويضع له الصـــابون على دقنه )

قاسم : حيلك . حا تعمل ايه بس ، قوللى ..

زريق : حاحلق لك شنبك وشعرك ودقنك نمــرة واحـــد

قاسم : وازاى انت تحلق شنبى ودقنى ؟ ايش دخل شنبى فى الكلام دا كله ، ياجدع انت ؟ اذا كان ولابدانك تتمرن على الحلاقة خد خف لى شعرى من صحن راسى، بس ماتاخدش المقاصيص

زريق : ( بشدة ) بقول لك لابد من حلقك كلك نمرة واحد . فاهم والا لا ، لاجل ماتتعرفش انك قاسم ياباف..

قاسم : لكن ..

زريق : حاتلكن .. تموت

قاسم : لا،لا،لا . طب احلق .. احلق

زريق : ( يحلق له لحيته وشاربه ) دلوقت وشك يروق

شوية وينضف وتدعى لى

قاسم : يا خسارة شنبى . يا دقنى . يا مقامى

زريق : مقامك ايه ؟ اخص على دا مقام . دى دقن دى اللى عاملة زى عش الدبابير ؟ شيل بلاش وساخة

قاسم : ماتخللى لى الشنب ( الآن بلا شـــارب ولا لحية ) خلاص ؟

زريق : اسمع امال . استنه . لسه الدقة (يتناول ريشه ويغمسها فى حبر ويرسم به دقة على وجهه .)

قاسم : دقة وشم . مش بصحيح .. رسم بس. هه. ( يرسم له ) ادقك غراب (عند اذنه) هنا ، ولا سبع ماسك سيف ؟

قاسم : أنا عارف ماسك سيف ولا ماسك مقشه ؟ لخبط زى ماتلخبط . اهو اللى من قسمتى شفتـــه بعينى

زريق : هه . خلاص . نعيما .. استنه اما اوريـك وشك فى المراية . (يفتح الصندوق ويخرج مرآة صغيرة) شوف بقا .

قاسم : ( ينظر فى المرآة فيذعر ) هه ـ دا مين ؟ مش ممكن .. ياحفيظ

زريق : يا شيخ اتلهى . امال الاول كنت تقول ايه، دا انت دلوقت نعمة من الله . فرق بعد السما عن الارض عن الاول

قاسم : (بأسف) الاول كان احسن الف مرة

زريق : دا بس اكمن ذوقك براطيشى زى خلقتك

قاسم : الله يحفظك

زريق : قوم بقا غير واقلع هدومك دى وانت تبقى واحد تانى من غير كلام . (يذهب الى اليسار ويأتى بمـلابس

اخرى ) خد . البس . قوام . (يساعده على قلع هدومه) بسرعـــة

قاسم : بس استنه ، طول بالك .. تمزع القفطان .. اللى ما بقالوش سنتين

زريق : هه ، يالله البس الزبون الاول

قاسم : ( يلبس ) يا ساتر . ضيق قوى ومشحوط ، شوف ازاى ؟

زريق : احسن . والقميص

قاسم : واسع قوى

زريق : احسن .. ( ينظر له ) ايوه ، اديـــك بقيت مفتخر خالص

قاسم : ( ينظر فى المرآة ) دهده .. دانا بقيت عامل زى الحرامية

زريق : طب ماهو دا اللى احنا عايزينه يالوح

قاسم : الله يحفظك

زريق : دلوقت بقا ..

قاسم : الله .. حقاً ان شافتنى زبيدة كده ..

زريق : مـــين ؟

قاسم : مراتى ..

زريق : مراة المرحوم قاسم ( يزغده )

قاسم : ايوه ياسيدى المرحوم اللى ماهش مرحوم

زريق : تعالى بقى اما اعرفك باخوانك واقدمك للريس واسمع . يكون فى معلومك من دلوقت ماأسمكش قاسم . اسمك ميمون

قاسم : ايه ؟ اخيله .. دا ايه الاسم القرودى ده ؟

زريق : خليك فاكر بقا .. اما اقول تعالى ياميمون ، روح ياميمون يعنى انت ..

قاسم : طب بس شوف لنا اسم غير ده . .

زريق : مفيش غيره . هو دا اللى راكب على سحننك تمـــــام

قاسم : لـكن . .

زريق : حاتلكن . . تموت . .

قاسم : لا،لا،لا . . ميمون ، ميمون

(من الداخل لحن الحرامية وضجتهم )

زريق : ( يسحب قاسم ) ياالله عندهم بنا .

**ســـــتار**

# هرون الرشيد وهرون الرشيد

## « مسرحية مرتجلة »

يتقدم مدير الفرقة ومعه الممثلون الى الجمهور ويقول :

ـ المسرحية التي نعرضها عليكم اليوم هي مسرحية مرتجلة . ومعنى انها مرتجلة هو انها ليست نصا مكتوبا ولا حوارا موضوعا . بعبارة اخرى هي مجرد اختيار حكاية نتفق عليها جميعا ثم نوزع اشخاصها على الممثلين، ونتركهم يعيشون القصة وينطقون حوارها على الفور .. كما تمليه البديهة الحاضرة

هذا بالطبع ـ كما ترون ـ ليس بالعمل السهل . لانه يقتضي من الممثل قدرة على التأليف التلقائي لحواره . ولهذا جئنا لكم بممثلين لهم من الدراية والخبرة وحسن التصرف وسرعة الخاطر ما يمكنهم من هذا العرض الصعب . والآن هلموا بنا نبحث عن حكاية مناسبة

أظن ان خير حكاية مناسبة لهذا العرض هي، الحكايات القديمة المستمدة من الكتب الغابرة . لان شخصياتها معروفة لنا من الصغر . فما قولكم في قصة من قصص الف ليلة وليلة ؟

هناك فيما اعتقد قصة تصلح لهذه التجربة . لان الممثل فيها يستطيع ان يكون جادا او ساخرا على حسب طبيعته أو قدرته .. اقترح حكاية لهرون الرشيد في كتاب

الف ليلة وليلة . مضمونها انه علم بوجود جماعة اتخذت لها مكانا تلتقى فيه لتعيش حياة هى صورة من حيـاته هو . فمنهم من جعل نفسه امير المؤمنين هرون الرشيد ومنهم من اتخذ صفة الوزير جعفر ، ومنهـم من كان السياف مسرور وهلم جرا . فأغراه ذلك بالذهاب اليهم ومشاهدة احوالهم .. ذلك هو لب الحكاية . وأظنهـا موافقة للغرض . اذن فلنبدأ العمـل .

واول ما نبدأ به بالطبع هو ان نوزع الادوارعلى الممثلين ما رايكم فى كل هذا يا جمهورنا العزيز . تكلموا .تكلموا بكل حرية ..

الجمهور : يبدى رأيه كما يتفق بدون اعـــداد او تـرتيب

مدير الفرقة : على كل حال نبدأ ونرى ما سيكون . والآن كل ممثل يختار دوره بكل حرية . اتفقوا فيمـا بينكم جميعا على الادوار . وبسرعة ارجوكم !

( الممثلون يتناقشون علنا ويختارون )

اخترتم ؟ عظيم .. فليتقدم اذن هرون الرشيـد ، ويجلس هاهنا . فى قصره على سرير الملك .. حسن جدا .. والآن ايها الملك ، ماذا انت فاعل ؟

هرون الرشيد : انى جالس فى قصرى استمع الى غناء جارية من الجوارى ، وأطرى غناءها وجمالها . وسانتقى بالطبع الالفاظ التى تجمع بين رقـة المعجب وجلال الملك ، مما يلائم الشخصية ويناسب الموقف . وقد امرت ان لا يقطع على خلوتى احد سـوى وزيرى جعفر . وهو بالفعل قد قطع على الخلوة ودخل يبلغنى بالخبر الغريب

جعفر الوزير : ادخل على امير المؤمنين واحييه بتحية

الملوك وابلغه بخبر هذه الجماعة العجيبة التي تصنع منا صورة مصغرة لا ندرى مغزاها ولا الغرض منها

هرون الرشيد : وهنا اسأل وزيرى جعفر وانا مندهش عما اذا كان شاهد ذلك بنفســـه فيجيب بالنفي ، وبأنه عرف الامر من أحد تابعيه . فاقترح عليه أن نذهب معا لنشاهد ذلك متخفين في زى التجار

مدير الفرقة : والآن ، اليكم المكان الآخر ،وهي الصورة المصغرة لسرير الملك في قصر الخليفة . وهي عبارة عن قاعة رحبة في خان باقصى المدينة . القاعة كمـا ترون غاصة بالناس . وفي صدرها نصـــب سرير من جريد يجلس فوقه رجل له عمامة هرون الرشيد ، ويقف عن يمينه رجل في هيئة الوزير جعفر ، وخلفه رجل آخر في دور السياف مسرور . ماذا يقولون ويفعلون ؟ هـــذا ماسنراه في الحال

هرون الرشيد الثاني : كلامى كله يدور حول فســـاد الامور في قصر هرون الرشيد الاصـــلي . وكيف انه مشغول بجواريه ومغانيه ومجـالس الانس والطرب . أغلب وقته يصرفه في توافه الامور . اما مصالح شعبه فهي عنده في المقام الثاني . أنه لا يفكر الا في شخصه اما رعيته فمتروك امــــرها الى اعوانه المفســـدين ، أو الى المتسلطين الطموحين من امثال وزيره جعفر ، أو المجرمين السفاحين من امثال سيافه مسرور

هرون الرشيد الاصلي : ماشاء الله ! ماشاء الله !

( يهمس بها ويكظم غيظه . ويحاول ان يهدىء ثورة جعفر وزيره الاصلي الذي يكاد ينفجر . )

هرون الرشيد الثاني : بعد ان ينتهي من شرح مفاسد حكم هرون الرشيد الاصلي ، يطلب الكلام من وزيره جعفر الثاني

جعفر الثاني : يعدد هو الآخر مظالم حكم جعفرالاصلي وكيف انه اختلس السلطة في البلاد ليقرب المحاسيب من الادعياء ، ويغدق على الاصـــفياء ويحرم ويضطهد الصالحين والنصحاء ، ويزج بهم في السجون

جعفر الاصلى : يتململ ولا يطيق صبرا ويهمس للملك بأن هذه ثورة وان هؤلاء من المتآمرين والخوارج . ولكن الملك يهدئه ويطلب اليه الانتظار حتى النهـاية ، لمعرفة كل الحـكاية

هرون الرشيد الثاني: يبدأ في الكلام عن نفسه باعتباره الخليفة المثالي الذى يحقق ماينبغي ان يكون عليه الحكم .. ويرسم البرنامج الاصلاحي الذى يكفل للشـــعب رخاءه وهناءه ويطلب من وزيره الكلام

جعفر الثاني : يطنب هو الآخر في مدح نفسه وفيما سيقوم به من علاج الفساد واقامة العدل بين الرعـــية وفتح بابه لكل مظلوم ، واسناد المناصب لخير أهلها

السياف مسرور الثاني : يسأل عن وظيفتـه اذا زال الظلم والارهاب

هرون الثاني : يجيبه بأنه سيكون مجرد منفــــذ للقانون والعدالة لا لاوامره او أوامر غيره الشخصية

جعفر الاصلى : لا يطيق مايرى ويسمع ويهمس للخليفة بغيظ يكاد ينفجر هؤلاء عصاة وثائرون وخوارج ولابد من قطع رقابهم

هرون الاصـلى : مغتاظ هو الآخر ولكنه يتمـالك أعصابه ، ويهدىء من روع وزيره

جعفر الاصلى : يا مولاى .. هؤلاء خطر على الدولة ..

هرون الاصلى : اصبر ياجعفر ، اصبر ..

( ويسمع حوارهما المهموس احد الجالسين بجوارهما

ويتفرس في وجهيهما ويكتشف حقيقتهما . وعنـــدئذ ينسحب خفية ويتسلل الى أن يقترب من هرون الثانى فيهمس فى أذنه .. واذا به يضطرب ويرتبك ثم يتماسك بسرعة ويحاول معالجة الموقف بطريقة فجائية مضـــحكة تكاد تلفت نظر الآخرين .. )

هرون الثانى : هذا الحكم الصالح الذى تحدثت عنه الآن وقلت انه يحقق للرعية كل رخاء وهناء هو مايقوم به الآن فعلا بالتمام والكمال خليفتنا المفدى هرون الرشيد ادام الله عزه ودعم ملكه وحمى عرشه واطال عمره

جعفر الثانى : ينظر الى هرون الثانى مستغربا مستفهما كيف ذلك ؟ ما هذا الكلام ؟

هرون الثانى : يغمز بعينيه خفية آلى زميله ، ويشير له من طرف خفى الى الحاضرين .

جعفر الثانى : يفهم فى الحال الموقف ، ويبدأ هو الاخر فى تغيير اقواله بالنسبة الى الوزير جعفر ويقول :

وندعو كذلك بالتوفيق واليمن والاقبال لوزيرنا الهمام جعفر ، متعه الله بثقة مولانا أمير المؤمنين فهو نعم الوزير المخلص الامين ..

( لابد هنا أن يكون الجمهور قد لاحظ التغيير المفاجىء ويستحسن ان يكون هذا بطريقة تلقائية .. أى أن مدير الفرقة يطلب الى احد الحاضرين الكلام .. ومن يرفض أو يخجل يتركه ويسأل غيره .. دون الالتجاء على الاطلاق الى الطريقة القديمة المفتعلة التى كانت تتبع من دس ممثلين بين الجمهور يلقنون دورا موضوعا وكلاما مؤلفا . )

مدير الفرقة : يستطيع ان يشير على الجمهور ، اعانة له على المشاركة فى الموقف ـ بأن يذكره بالاتهامات التى سبق لهرون الثانى ووزيره أن قذفا بهــــا حكم الخليفة

ووزيره الاصلى ، ويطلب من الحاضرين توجيه السؤال .

هرون الثانى : يقول تبريرا لذلك انـــه كان يتكلم بلسان اعداء الخليفة ، حفظه الله .

جعفر الثانى : يكرر كذلك الدفاع بأن خصـوم الوزير جعفر هم الذين يقولون فيه ما قال وانه كان يمثــل رأى الخصوم لا رأيه هو ..

هرون الاصلى : يرى الانسب الانصراف الان قبل ان يكتشف الجمهور وجودهما ، لان الموقف بدأ يتضح .

جعفر الاصلى : ينهض بنهوض الخليفة وهو يهمس : لابد من عقاب هذه الجماعة ..

هرون الاصلى : يقول له ان الجمهور سيعاقبهم بنفسه على نفاقهم بالصفع على الاقفية ..

بعد انصراف الخليفة ووزيره جعفر خفية دون أن يشعر أحد من الحاضرين يعود مدير الفرقة مرة أخرى الى اشراك الجمهور بأن يغريه بسؤال هرون الثانى وجعفر الثانى عن سر هذا التقلب .. »

هرون الثانى : يضطر الى التصريح بأن الخليفة ووزيره كانا بين الحاضرين متخفين فى زى التجار ، فما الذى كان يستطيع ان يفعله غير ما فعل هو وزميله ؟ .. هل يعرض رقبته للقطع من السياف أو ينافق ويدارى الموقف وينقذ حياته وحياة صاحبه ؟

مدير الفرقة : السؤال اذن للجمهور ؟ هل كان يفضل الشجاعة مع الموت ، أو المداراة مع النجاة ؟!

ويترك النقاش مفتوحا بين الجمهور والممثلين تلقائيا ، على البديهة ، دون اعداد أو ترتيب . لأن أى اعداد سابق هنا يخرج المسرحية فى الحال من نطاق المسرحية المرتجلة الى مجال المسرحية المؤلفة .

**توفيق الحكيم**

سيدي الفاضل .

كان بودي أن أرسل هذه الرسالة إلى محرر "قلوب في البريد"
ولكني لم أشعر بأن مشكلتي مشكلة قلب ولم أستطع أن أنسبها إلى
أي عضو آخر من الإنسان أعني مشكلة عقل وفكر لأنها ليست مشكلة
[illegible] . [illegible] الصحة لا [illegible] هذه المشكلة [illegible] المرفوع [illegible].
مشكلتي . يا أستاذي . أني أريد أن أقتل . نعم أقتل أي شخص
لا تظنه أني أهذي يا سيدي فأنا أتمتع بكامل قواي العقلية والدليل على
ذلك أني أصبح [illegible] "[illegible] الميتة عندي".
لا تنزعج وتتعجب أني أريد أن أقتل لأنتقم أو لغيرة تأكل فؤادي
أو لأي سبب من هذه الأسباب التي تعرفها فأنا أقتل لغير هذه الأسباب .
لسبب واحد هو أني ما زلت في الثامنة عشرة من عمري ولم أسمح بعد
لهذه العواطف أن تحتل مكانا في قلبي . [illegible] أصبح لدي [illegible] أن
أقتل شخصا ولذلك أريد أن أقتل [illegible] لأسباب ليست [illegible] أنا بنفسي .
لا أعلم أن هذه الفكرة تركزت في ذهني ولم أدري [illegible] الأمس و[illegible]
في ذهني ، وإني أحيانا أحس أن قوة [illegible] تدفعني إلى أن أقتل أن
[illegible] فأحيانا "[illegible]" [illegible] ، [illegible]
[illegible] أحس أن يدي [illegible] إلى [illegible] أن [illegible]
[illegible] في الوقت المناسب .

وصلت هذه الرسالة الى توفيق الحكيم ذات صباح ، في مكتبه بأخبار اليوم ، من قارئة تقول : « أريد أن أقتل » فحـــولها الى مسرحية طريفـــة ، عنـــوانا منتزعا من صلب الرســـالة : « أريد أن أقتـــل » ..

## مسرحيات توفيق الحكيم مرتبة زمنيا

| | المسرحية | السنة | | |
|---|---|---|---|---|
| ١ | ـ الضيف الثقيل | ١٩١٩ | | ـ مفقودة |
| ٢ | ـ أمينوسا | ٢٢ | | لم تنشر |
| ٣ | ـ العريس | ٢٤ | | ـ مفقودة |
| ٤ | ـ خاتم سليمان | | | لم تنشر |
| ٥ | ـ المرأة الجديدة | ٢٣ | ❊ | |
| ٦ | ـ على بابا | ٢٥ | | لم تنشر |
| ٧ | ـ شباك التذاكر | ٢٦ | ❊ | |
| ٨ | ـ الخروج من الجنة | ٢٨ | ❊ | |
| ٩ | ـ سر المنتحرة | ٢٩ | ❊ | |
| ١٠ | ـ حياة تحطمت | ٣٠ | ❊ | |
| ١١ | ـ رصاصة فى القلب | ٣١ | ❊ | |
| ١٢ | ـ الزمار | ٣٢ | ❊ | |
| ١٣ | ـ شهر زاد | ٣٣ | | |
| ١٤ | ـ أهل الكهف | ٣٤ | | |
| ١٥ | ـ جنسنا اللطيف | ٣٥ | ❊ | |
| ١٦ | ـ نهر الجنون | ٣٥ | ❊ | |
| ١٧ | ـ حديث صحفى | ٣٨ | ❊ | |
| ١٨ | ـ براكسا | ٣٩ ـ ٥٤ | | |
| ١٩ | ـ صلاة الملائكة | ٤١ | ❊ | |
| ٢٠ | ـ بجماليون | ٤٢ | | |
| ٢١ | ـ سليمان الحكيم | ٤٣ | | |
| ٢٢ | ـ مسرح المجتمع | ٤٥ ـ ٥٠ | | |

المسرحيات ذات النجمة * نشرت فى مجموعة : « المسرح المنوع »

# فهرس

صفحة

## القسم الاول



## القسم الثانى : نصوص ووثائق

## وكلاء اشتراكات مجلات دار الهلال

انجلترا :

THE ARABIC PUBLICATIONS
DISTRIBUTION BUREAU
7, Bishopsthrope Road
London S.E. 26
ENGLAND.

البرازيل :

M. Miguel Maccul Cury.
R. 25 de Maroc, 994
Caixa Postal 7406.
Sao Paulo, BRASIL.



# هذا الكتاب

فى الاربعينات ، أطلق توفيق الحكيم على مسرحه عبارة (( مسرح الذهن )) فكأنما اطلق عمرا صناعيا ظل يدور حول مسرحه حتى الان ملتقطا صورا واضحة وأخرى مشوشة لهذا المسرح ..

تشبث النقاد بهذه العبارة واخذوها قضية مسلمة . فهى أولا تصدر عن (( صاحب الشأن )) ، وهو أدرى بما يكتب ..

وهى تصف ـ الى جوار هذا ـ سمات بعينها فى بعض مسرحيات الحكيم التى يغلب فيها الطابع الفكرى على طابع العرض المسرحى ..

ولكن القول بان مسرح الحكيم هو مسرح الذهن وحسب يغفل جانبا هاما من هذا المسرح ، هو ذلك الصراع المتصل بين فنان الفرجة فى توفيق الحكيم وفنان الفكر ، كل يريد أن يخلو له المسرح

ذلك ان توفيق الحكيم ليس فنانا واحدا وحسب وانما هو اثنان .

والكتاب الحالى يتتبع هذا الصراع بين الفنانين منذ بدايته الاولى ، حين كتب توفيق الحكيم مسرحية المرأة الجديدة ـ وهى مسرحية قضية أساسا ـ وملأها بالفكاهة والهزل الرقيق والغليظ معا ، ثم استكثر على نفسه مافعل واعتذر عنه وان أكد انه ما أقدم عليه الا لتوصيل رسالته للمتفرجين ..

من تلك اللحظة بدأ صراع طويل بين فنان الفرجة وفنان الفكر ، يحكى الكتاب حكايته حتى آخر ماكتب توفيق الحكيم من مسرحيات .

١٢ قرشا